样板戏的风风雨雨

江青·样板戏及内幕

戴嘉枋 著

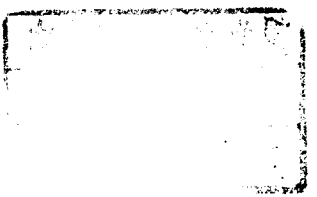
知识出版社

J821
1

样板戏的风风雨雨

——江青·样板戏及内幕

戴嘉枋 著



知 识 出 版 社

(京)新登字 188 号

图书在版编目(CIP)数据

样板戏的风风雨雨:江青·样板戏及内幕/戴嘉枋著. 北京:知识出版社,1995.2
ISBN 7-5015-1160-8

Ⅰ.样… Ⅱ.戴… Ⅲ.革命现代京剧—艺术评论 Ⅳ.J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 01856 号

样板戏的风风雨雨

戴嘉枋 著

知识出版社出版发行

(北京阜成门北大街 17 号)

新华书店总店北京发行所经销 北京雅艺彩印有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 11 字数 240 千字

1995 年 4 月第 1 版 1995 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—40800

ISBN 7-5015-1160-8/G·497

定价:10.80 元

目　录

引　言　沉寂经年的“样板戏”重新登台亮相 …… （1）

第一章　从京剧现代戏到“样板戏” …… （5）

一、江青对戏曲的“破”和“立”…… （5）

二、京剧现代戏观摩演出大会的场外戏…… （14）

三、“样板戏”一词溯源…… （23）

四、八个“样板戏”成了“文艺革命”的标志…… （31）

第二章　八个“样板戏”的风雨历程 …… （42）

一、先声夺人的《红灯记》…… （42）

二、三易其名的《沙家浜》…… （51）

三、大起大落的《智取威虎山》…… （60）

四、几近夭折的《海港》…… （71）

五、战火硝烟孕育出的《奇袭白虎团》…… （84）

六、璀灿夺目的芭蕾舞剧《红色娘子军》…… （93）

七、载歌载舞的芭蕾舞剧《白毛女》 …… （101）

八、名为“交响乐”实是清唱剧的《沙家浜》 …… （111）

第三章　宠辱交加的“样板团”…… （121）

一、“三突出”出笼始末 …… （123）

二、卸磨杀驴——“样板戏”的有功之臣成了
“牛鬼蛇神” …… （130）

三、“十年磨一戏”——“样板戏”拍电影前的

大修改 …… (147)
四、“国务院文化组就是为样板戏服务的” …… (167)
五、“样板团”——高压下的“红色保险箱” …… (176)
第四章　江青的第二拨“样板戏” …… (189)
一、京剧《龙江颂》《杜鹃山》各展风姿　《磐石湾》
差强人意 …… (191)
二、反响平平的京剧《红色娘子军》和《平原作战》 …… (205)
三、京剧《红嫂》“一鸡两吃”　《红云岗》与
《沂蒙颂》 …… (214)
四、等待挤进“样板戏”行列 …… (224)
第五章　曲终人散　“样板戏”风云人物今安在 …… (233)
一、走向毁灭的于会泳 …… (234)
二、作孽自受的刘庆棠 …… (251)
三、钱浩梁希望人们将他遗忘 …… (261)
四、远走异国他乡的殷承宗 …… (275)
五、饱经沧桑的李德伦 …… (291)
六、难追往昔的宋玉庆 …… (303)
七、童祥苓历经磨难耿直依旧 …… (313)
八、刘长瑜皈依佛门成居士 …… (328)
尾　声　透过历史帷幕重看“样板戏” …… (340)
跋 …… (345)

引　言

沉寂经年的“样板戏”重新登台亮相

1977年8月，中共中央主席华国锋用他的山西口音，在中共十一大宣告，历时十年的“无产阶级文化大革命”，随着“四人帮反党集团”的垮台而结束。一贯被江青自诩为“呕心沥血”培育的“文艺革命”的成果——“样板戏”，仿佛也顺理成章地同她一起被永远地钉在了历史的耻辱柱上。于是，无形中那曾伴同着中国人噩梦般的浩劫生涯，整整十年在华夏大地无处不在地喧嚣聒噪着人们耳膜的“样板戏”，似乎终于销声匿迹、寿终正寝了。

然而，“样板戏”并未绝响，历史又揭开了新的一页。

1982年夏秋之交，在北京西城区的一座四合院里，有一位青年作曲家不平于港台流行歌曲在大陆所向披靡的现状，正在潜心搞一套“南腔北调大汇串”：他尝试将中国传统的民歌、说唱和戏曲，配上时兴的迪斯科节奏和电声乐器，以此来弘扬一下民族音乐文化。冥冥之中犹如幽灵附体一般，在他将传统京

剧《苏三起解》的一个唱段纳入“南腔北调”之后，又鬼使神差地把“样板戏”《红灯记》中铁梅的唱段《做人要做这样的人》收了进去。结果，令人恍若隔世的“我家的表叔数不清……”，带着架子鼓震人心弦的节奏，藉借着“南腔北调”，又重新旋响流行起来。

也许是那套“南腔北调”颇得年轻人的青睐，在当年一家电视台以一套名为《所为何来》的节目中播出之后，又被中央电视台选为1986年春节联欢晚会演播的第一个节目。大年三十晚上，在这套中国收视率最高的节目里，播出了“我家的表叔数不清”，当即在海内外掀起了轩然大波。在香港，人们开始普遍地谑称大陆去的客人为“表叔”；而国内的报刊则连篇累牍地发表了彼此意见大相径庭的随感、评论。

曾经演唱这个唱段，铁梅的扮演者刘长瑜感叹道：“样板戏《红灯记》凝聚了许多专业人员的心血，至今有不少人喜欢它。前几年在某些场合不准唱样板戏，现在我演《春草闯堂》，演完了不唱一段《红灯记》就不让下台。”著名作家邓友梅则接踵撰文认为：“京剧样板戏原作比较好，江青改编后带上了帮派气味。‘文革’时期，我被折磨，一听到高音喇叭放样板戏，就像用鞭子抽我。我不主张更多地演样板戏。”尽管《红灯记》的编导阿甲随后写文章否认江青在该剧的改编上花过什么“心血”，而且声言不能将凝聚着文艺工作者心血的“样板戏”与“四人帮”的政治阴谋相提并论；尽管某省电台召开的一次青年座谈会表明，“样板京剧”在京剧中最受青年人的欢迎。但是，在有众多文艺界知名人士投入的这场对“样板戏”“喜欢还是不喜欢”、“该演或不该演”的讨论中，否定的意见还是占了绝大多数。冯英子

甚至认为：对此应当有一个客观标准，“这个客观标准，便是那个‘彻底否定文化大革命’的决定。‘文化大革命’否定了，‘文化大革命’中的天之骄子——样板戏，难道还应找这样那样的理由去肯定它吗？”

这场持续近半年的讨论好像就此从舆论上盖棺论定了。但且慢，当今的中国人，特别是当今中国年轻人不知怀有何种心态，纵然舆论导向如是说，却丝毫未能减弱，相反还煽起了人们对“样板戏”的关注与热情。这种关注与热情所提供的“市场”，又为“样板戏”的“死灰复燃”供氧输血。在不少戏曲演员“下海”到流行歌坛一展身手之际，人们已不再惊异他们在《冬天里的一把火》和《酒干倘卖无》之后，再引吭高唱一曲“样板戏”中的《迎来春色换人间》、《临行喝妈一碗酒》，或者《家住安源》，而听众对此报以热烈的掌声，一点不亚于他们为之沉迷的流行歌曲。

“样板戏”颇有一点卷土重来之势，不光是唱段，连舞台剧都开始按捺不住地跃跃欲试，要粉墨登场。

1987年年末，为纪念著名戏曲艺术家阿甲从事戏剧工作50周年，中国京剧院在北京人民剧场举办的阿甲作品演出会上，公演了《红灯记》第五场《痛说革命家史》。随着历史的车轮滚入九十年代，北京、上海又陆续复排公演了整出的京剧《红灯记》、《沙家浜》、《杜鹃山》、《智取威虎山》以及芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》。这些演出不仅在大陆场场爆满，而且创出了近年戏曲舞台少有的连演百场的记录，有的剧目还踏出国门，去异国他乡一展风采……

呵，这曾使人诅咒、深恶痛绝，如今又因受欢迎而叫人不

无困惑迷惘的“样板戏”，究竟具有什么样的艺术魔力令它们起死回生？它们从何而来又将往何处去？它们与臭名昭著的江青到底有什么关系？在中国人不堪回首的十年“文革”中它们扮演过什么角色？……

让我们拂去历史的尘埃，追溯一下“样板戏”台前幕后的历史，来探求这一连串问题的谜底。在深邃无际的往昔时空中，也许我们的探求首先应当定位在六十年代初……

第一章　从京剧现代戏到“样板戏”

一、江青对戏曲的“破”与“立”

六十年代初，中共中央主席毛泽东对中国文艺界的现状感到不满并日甚一日地产生反感。

这位湖南农民的儿子历来认为，历史是劳动人民创造的，他们是历史的主人，也应是文艺舞台的主角。早在1944年的延安，他看了新编历史剧《逼上梁山》之后，在给作者杨绍萱、齐燕铭的信中就议论道：“……但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。……你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！”

“蔚成风气，推向全国”，这对于当时还处在陕北一隅的毛泽东来讲，自然还只是一个绮丽美好的理想。然而，即使在中华人民共和国建立后，毛泽东的这一理想似乎也没有得以实现。

这历史的情结郁积在毛泽东的心中一直未得到消解。1964年9月4日，他在接见老挝爱国战线党文工团时自责道："我这个人有缺点，有错误。二十年前我就讲过，文艺界要为工农兵服务。可是这十五年来我们没有很好抓，这还不是怪我不行？现在我改正错误。"①

实际上，在两年前，毛泽东已经开始"改正错误"了。而他对"错误"认识的苏醒，又同他的夫人江青，及江青的盟友康生有着密切的关联。

"批鬼戏"江青选中上海作基地

1962年8月，毛泽东在北戴河中央工作会议上提出"阶级斗争要年年讲，月月讲，天天讲"之后，于9月的八届十中全会上，这位富于诗人浪漫气质的政治巨人，又就小说《刘志丹》，采纳了康生的"发现"，说："近来出现了好些利用文艺作品进行反革命活动的事。用写小说来反党反人民，这是一大发明，凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。不论革命、反革命，都是如此。"

无独有偶，就在八届十中全会期间，江青在和中宣部、文化部四个正副部长陆定一、周扬、沈雁冰、齐燕铭谈话时，认定她在7月6日看的北京京剧团演出的《海瑞罢官》是一株"大毒草"，提出要进行批判，并指出"舞台上、银幕上帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神泛滥成灾的严重问题"。然而，其结果按江青后来的形容，这些部长们竟然"充耳不闻"。中国文化界领导对她的警告的漠视，显然令心胸狭隘的江青极为愤恨，她

决意自己组织批判文章。

自诩为毛泽东身边文化方面“哨兵”的江青，她的意见无疑对毛泽东已经产生了影响，强化了他对文化领域问题严重性的印象。这年12月21日，毛泽东在同华东省、市委书记谈话时，首先对戏剧提出含蓄的批评：“对修正主义有办法没有？要有一些人专门研究。宣传部门应多读点书，也包括看戏。”而目前的戏剧“帝王将相、才子佳人多起来，有点西风压倒东风”，提出“东风要占优势”。②

江青在北京难以寻觅到她“批判”的知音，却于1963年初在上海治病时，意外地发现了心息相通的知己。这年在上海文艺界元旦联欢会上，中共上海市委第一书记、上海市市长柯庆施提出：“今后在创作上，作为领导思想，一定要提倡和坚持‘厚今薄古’，要着重提倡写解放十三年，要写活人，不要写古人、死人。我们要大力提倡写十三年——大写十三年！”柯庆施“大写十三年”的口号与江青不谋而合。2月下旬，江青在上海与柯庆施及张春桥的谈话中，支持了柯庆施“大写十三年”的口号，并表明了她对戏剧舞台“目前剧目混乱，毒草丛生，鬼戏泛滥”的现状极为不满。她要“破”，即批判，批《海瑞罢官》，批“借厉鬼来推翻无产阶级专政”的新编昆剧《李慧娘》；她还要“立”，也就是提倡现代戏。她在上海看了沪剧《红灯记》，觉得很不错。不过沪剧的地方性太强，观众面狭窄，她想改成京剧，推向全国。她认为上海比北京好得多，上海有柯老挂帅，可以成为她的一个“基地”。

由江青授意、柯庆施组织和支持，1963年5月6日上海《文汇报》发表了署名梁璧辉的《“有鬼无害”论》，批判了孟

超的《李慧娘》，以及北京市委宣传部副部长廖沫沙赞扬该剧的文章《有鬼无害论》。这被江青在“文革”中自诩为“第一篇真正有分量”的批判文章，当即引起了毛泽东的共鸣，两天后他在制定《前十条》的杭州会议上说：“有鬼无害论”是农村、城市阶级斗争的反映。

借助于毛泽东的批评江青煽风点火

在此之后，毛泽东对文艺界的批评日益严厉。9月27日，他在中央工作会议的讲话中明确提出：反对修正主义要包括意识形态方面，除了文学之外，还有艺术，比如歌舞、戏剧、电影等等，都应该抓一下。要“推陈出新”，“陈”就是封建主义、资本主义，要把封建主义、资本主义推出去。出社会主义，就是要提倡新的形式，旧形式要搞新内容，形式也得有些改变。11月，毛泽东又对《戏剧报》和文化部接连两次进行了尖锐的批评，他说：一个时期《戏剧报》尽宣传牛鬼蛇神。文化部不管文化，封建的、帝王将相的、才子佳人的东西[illegible]，文化部不管。要好好检查一下，认真改正，如不改变，就改名[illegible]王将相部”、“才子佳人部”，或者“外国死人部”。[3]

不过江青理想中的“破”——文化领域的大批判在全国大规模地展开，还是在毛泽东对文艺工作的两个批示之后。中宣部1963年12月9日编印的《文艺情况汇报》第116号上，登载了《柯庆施同志抓曲艺工作》一文，介绍了上海抓评弹的长篇新书目建设和培养农村故事员的做法。毛泽东看后，写下了他的第一个批示：

此件可一看。各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。

许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。

毛泽东的第一个批示做出后，文化部党组织立即检查近几年的工作，并于1964年3月下旬决定在全国文联和各协会干部中进行整风。5月8日，中宣部写了《关于全国文联和各协会整风情况的报告》。这个报告还未定稿，江青就抢先把它送给了毛泽东。6月27日，毛泽东在报告草稿上写下了他的第二个批示：

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。

毛泽东的这两个批示做出以后，文艺界立即掀起一股大批判的浪潮，一大批电影、小说、戏剧、美术、音乐作品被否定，一大批文艺界的代表人物和领导干部如夏衍、田汉、阳翰笙、邵荃麟、齐燕铭等受到批判，而其中诸如对电影《早春二月》、

《舞台姐妹》、《北国江南》、《逆风千里》、《林家铺子》、《不夜城》、《红日》，及京剧《谢瑶环》等的批判，都是由康生、江青最早点名的。

文艺界这股虽带有浓厚政治色彩，但基本上还限于文艺本身的批判浪潮，似乎并未减轻毛泽东对文艺界的多少忧患，他对此的批评仍在继续。1964 年 7 月 5 日，毛泽东在同毛远新的谈话中说：文化部是谁领导的？电影、戏剧都是为他们服务的，不是为多数人服务的。8 月 20 日，在薄一波向毛泽东汇报计划工作时，他又说：文化团体也要赶下去。文化部可以改为“帝王部”，最好取消。农村工作部可以取消，为什么文化部不可以取消？11 月 26 日，他在听取西南三线工作汇报时插话说：文化系统究竟有多少在我们手里？百分之二十？百分之三十或者是一半？还是大部分不在我们手里？我看至少一半不在我们手里。他甚至说整个文化部都垮了。

眼见向毛泽东反映的所谓文艺界的“问题”产生了巨大反应，火候已到，江青于 1965 年初，在柯庆施的支持下，于上海秘密与张春桥合作，安排姚文元执笔写批判《海瑞罢官》的文章。这篇由江青直接组织、策划，“保密了七八个月”，九易其稿的文章，完全从政治上对剧作者进行陷害，不仅无端指责《海瑞罢官》塑造了一个“假海瑞”，“用地主资产阶级的国家观代替了马克思列宁主义的国家观，用阶级调和论代替了阶级斗争论”，还无中生有地把剧中写的“退田”、“平冤狱”，与 1961 年、1962 年的“单干风”、“翻案风”联系起来，说“‘退田’、‘平冤狱’就是当时资产阶级反对无产阶级专政和社会主义革命的斗争焦点”，“《海瑞罢官》就是这种阶级斗争的一种形式反

映”，“《海瑞罢官》并不是芬芳的香花，而是一株毒草”。

对这篇首发于1965年11月10日上海《文汇报》上的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》，康生还嫌在政治上的批判不够，在与毛泽东谈话时把该剧同1959年的庐山会议联系起来，说这出戏的要害是“罢官”。毛泽东对康生的“发明”予以充分肯定。1965年12月21日毛泽东在杭州同陈伯达、关锋等人谈话时说：姚文元的文章“没有打中要害”，要害是“罢官”，嘉靖皇帝罢了海瑞的官，1959年我们罢了彭德怀的官。彭德怀也是海瑞。于是，这出戏不但有了代表地主、资产阶级和一切牛鬼蛇神向党和社会主义进攻的问题，而且有代表彭德怀等党内的“右倾机会主义分子”向党进攻的严重政治问题。

江青凭着她的特殊身份，暗中活动，在争取她所谓的“批评的权利”中得到了毛泽东的支持。此时，以文艺批判为先导的“无产阶级文化大革命”已在孕育、萌动之中了。

“树新戏”江青“京”“海”嫁接

信奉“‘破’字当头，‘立’在其中”的江青，在以“大批判开路”，拨拉开阻止她崭露头角的障碍物的同时，也开始了“立”：扶助现代戏，特别是“革命现代京剧”。在各地已经广泛开展起来的现代戏创作、演出的基础上，江青要掀起一场由她挂帅的“京剧革命”。

同她的“破”以上海为“基地”一样，上海也是江青“立”的重要“基地”。

上海的“海派”文化本来就善于创新。

自清末上海京剧界的汪笑侬开创了抨击时弊的新编历史剧的“海派”京剧后，“海派”京剧的新作绵延不绝。辛亥革命前后，潘月樵和夏月珊、夏月润兄弟首创了时装新戏《潘烈士投海》、《阎瑞生》，还有表现外国生活的洋装新戏《瓜种兰因》、《新茶花》。继后的“海派”京剧代表人物周信芳，也曾编演过时装新戏《宋教仁》、《学拳打金刚》等剧目。受“海派”京剧的影响，在这东海门户新生的沪剧、越剧等，也多有编演时装新戏的特点。源于滩簧的沪剧，本来就有洋装旗袍戏的传统，解放后又陆续推出了《罗汉钱》、《星星之火》、《鸡毛飞上天》等现代戏。越剧则早在40年代就上演了由鲁迅小说《祝福》改编的《祥林嫂》。

1958年，文化部召开了全国性的现代剧座谈会，提出戏曲艺术第二次革新的号召。上海京剧院闻风而动，率先排演了根据曲波的小说《林海雪原》改编的京剧《智取威虎山》，继后又上演过《赵一曼》、《白毛女》。1959年，根据毛泽东提倡魏征和海瑞精神，学海瑞敢讲真话的指示，又编演了由周信芳主演的历史剧《海瑞上疏》，作为建国十周年献礼剧目。

踏入六十年代，上海又先后有沪剧《芦荡火种》、《红灯记》，淮剧《海港的早晨》，以及京剧小戏《审椅子》、《追肥记》、《柜台》、《战海浪》等作品陆续问世。尽管1960年文化部确定了“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”的剧目政策，但自“狠抓阶级斗争”与“大写十三年”的口号在上海滩甚嚣尘上以后，直接为阶级斗争服务的现代剧已在上海戏曲舞台上占据了主要位置。

这一时期，江青在上海还真看了不少现代戏。老谋深算的

江青，1963年2月观看了上海爱华沪剧团公演的《红灯记》，有意将这个剧目作为她“京剧革命”的第一出戏，介绍给中国京剧院。同年秋天，她在上海又看中了上海人民沪剧团演出的《芦荡火种》，把它推荐给了北京京剧一团。为帮助北京京剧一团排演好京剧《芦荡火种》，江青还把上海人民沪剧团专程请到过北京。

显然，江青力图凭藉其特殊身份和毛泽东在中国老百姓中的崇高威望，将“海派”善于创新的灵气，同“京派”扎实的功底糅和、嫁接在一起，为她的“京剧革命”先声夺人作准备。

当时已身为上海市委宣传部副部长的张春桥，眼睁睁瞅着自己管辖下的戏曲领地结出的两枚鲜果，经江青搬弄到北京，成为他方的杰作，心中不免遗憾万分。他决心在上海也要抓出几个京剧现代戏，加入这一“京剧革命”的行列。1964年初春，张春桥把正在上海的江青恭请到上海京剧院，要她“指导”排演京剧《智取威虎山》。根据江青“有基础，有潜力，应集中力量修改加工”的意见，立即调集人马，在1958年原剧本基础上进行增删加工。同时，在听到江青观看淮剧《海港的早晨》时，讲“《海港的早晨》也可以改编成京剧嘛”，张春桥又马上安排专人从事改编、移植和排演工作。1964年的春天，京剧现代戏的热潮在上海滩也开始涌动起来。

中国最高政治领导人毛泽东对文艺现状接连不断的尖锐批评，以及各省市自发编演现代戏剧的大潮，使当时主管中国文艺的行政官员不能不感受到巨大的压力，并且不得不作出相应反应。1963年4月3日，中宣部发出了停演“鬼戏”的决定通知。这年年末，中国戏剧家协会在北京召开第四届常务理事扩

大会议，除听取中宣部副部长周扬报告外，剧协主席田汉在会议开始与结束时，作了两次发言，指出戏剧更好地为无产阶级政治服务，是当前戏剧活动的迫切任务；应该认识到对待现代戏的态度如何，是阶级斗争在戏剧战线上的具体反映之一；一切坚定地执行文艺为工农兵、为社会主义事业服务方针的戏剧工作者，都应该满腔热情地对待现代戏的创作和演出。无疑，这既是对全国戏剧工作者的号召，更是虔诚地接受毛泽东批评的一种表态。

同时，早在半年前的夏天，中宣部、文化部向全国发出于1964年6月在北京举行“全国京剧现代戏观摩演出大会”的通知。希望以这项活动的展示，能改变一下毛泽东对当前戏剧界工作的印象。

当然，他们恐怕做梦也没想到，这项规模宏大的会演，不仅丝毫没有消除毛泽东的成见，反而为江青在此期间接二连三演出“场外戏”提供了舞台。

二、京剧现代戏观摩演出大会的场外戏

1964年6月5日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京揭开了序幕，直至7月31日结束，历时近两个月，可谓是中国京剧界一次空前绝后的盛会。与会者有全国文艺工作者5000多人。参加演出的有文化部直属单位和18个省、市、自治区的29个剧团。演出大戏25台，小戏10出。仅大戏就有中国京剧院

的《红灯记》、《红色娘子军》，北京京剧团的《芦荡火种》、《杜鹃山》，上海京剧院的《智取威虎山》，山东京剧团的《奇袭白虎团》、淄博、青岛京剧团的《红嫂》，云南京剧院的《黛诺》，长春京剧团的《五把钥匙》，唐山京剧团的《节振国》，内蒙古京剧团的《草原英雄小姐妹》，天津京剧团的《六号门》，哈尔滨京剧团的《革命自有后来人》，江苏京剧团的《耕耘初记》，北京实验京剧团的《箭杆河边》等。这一大批思想、艺术上都有较高成就的京剧现代戏，为京剧这一程式严谨的古老剧种，表现现代生活、塑造新时代的人物形象，都作出了有益的探索，也为这次京剧盛会本身增添了耀眼的光彩。

刚从南方疗养地返京不久的江青，因为既不是有关部门的领导，又没有参加实际创作工作，加上5月份大会拟定领导小组——主席团成员名单时，她还在南方，谁也不知她何时回来，所以未被列为主席团成员。江青得知此情后大动肝火，跑到主管政府工作的周恩来总理那里哭闹了一场，经周恩来做工作，得以在开幕式坐到了主席台上。

然而，这插足进来的江青串通康生，在观摩演出大会导演的一出出“场外戏”，马上就使她成了不容人们小觑的人物。

仗势弄权　扬此抑彼

由张春桥率领的上海京剧院的《智取威虎山》，因为在艺术上还比较粗糙，所以本来被安排在第三轮上演。但经江青一番活动，这出接受过她“指导”的戏，突然在开幕式后被提到了与《红灯记》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》、《六号门》并列的

首轮上演剧目中。

江青没想到这一举措弄巧成拙。进入首轮演出的《智取威虎山》不但没有因此提高其在人们心目中的地位，相反成了陪衬光彩夺目的《红灯记》、《芦荡火种》等剧的“丑小鸭”。因为都属军事题材，人们很自然地把《智取威虎山》与《奇袭白虎团》，以及出自同一小说、正在京上演的北京京剧团的《智擒顽匪座山雕》、北京人民艺术剧院的话剧《智取威虎山》进行了一番比较。相比之下，一些戏曲界的行家里手认为，无论是人物形象、唱腔，还是武打场面，上海的京剧《智取威虎山》都明显地略逊一筹。由此，素来看重次第顺序的戏曲界人士，对它蹊跷地进入首轮演出，由困惑转为非议和不满。

然而，7月中旬在北京中山堂举行的评周谷城《时代精神汇合论》的学术报告会上，张春桥的发言在谈到那三台“威虎山”时，他大言不惭、有恃无恐地明确表示：“我认为还是上海演出的那台‘威虎山’好。”当时职务并不高、在戏曲界又没有影响的张春桥，在公开场合发表的这番王婆卖瓜经，被众多戏曲界人士看作一种有意挑衅，一下子将潜伏的不满激化了。不少人当即撰文点评京剧《智取威虎山》的不足之处。有的认为这出戏的结构是“老和尚的帽子——平平塌塌”；有的从表演上说杨子荣匪气不够，这样打进威虎山得不到土匪信任；至于唱腔设计更公认是“话剧加唱”，“如同白开水一样平淡无味”……

只是还没等这些文章在报刊上面世，微妙的政治影响瞬间就“纠正”了这些戏曲家的观点。

7月17日下午，毛泽东、周恩来、彭真、康生、陈毅等中央领导人，在人民大会堂接见观摩演出大会的全体代表，并合

影留念。出人意料的是，因多日来遭到众多非议、情绪多少有点低落的上海代表团，在合影时被安排在中央领导人座位后面的显著位置。

接见合影之后，上海代表团又与众不同地被留了下来，通知他们当晚在人民大会堂二楼小剧场，为毛泽东等中央领导人演出《智取威虎山》。本来这天已由周恩来安排，《奇袭白虎团》剧组晚上将去中南海为毛泽东演出。江青突然袭击式的另行安排，使周恩来不得不取消原定的计划，而与彭真、李先念等匆匆前去人民大会堂，陪同毛泽东观看《智取威虎山》。演出结束后，毛泽东、周恩来等步上舞台，微笑着和演员亲切握手，并再次合影留念。

当上海代表团兴奋地欢送中央领导人离开后台时，张春桥喊住了大家："请回来吧！还有一位首长要见见大家！"

刚转过身来的人们，发现江青款款走上了舞台，她笑容可掬地拍手回报了大伙儿热烈的掌声，并说："同志们辛苦了！戏演得是成功的，我祝贺大家！"

翌日，全国各大报刊均以头版头条的醒目位置，刊载了毛泽东等中央领导人观看《智取威虎山》并接见全体演员的消息。这可是自观摩演出大会开幕以来，毛泽东主席出席观看的第一出戏，而这一举动的本身，就意味着对《智取威虎山》的充分肯定。于是，报刊原先准备批评这出戏的稿件，都不约而同地悄悄撤了下来。

对打上"江记"印记的《智取威虎山》，江青仿佛情有独钟，心犹未甘。接着她又擅自召集了观摩演出大会领导小组和代表团负责人会议。在会上她气势汹汹地指责新华社，就新华社根

据观摩人员反映，把《奇袭白虎团》放在《智取威虎山》前面作主要介绍和评论的消息发布斥骂道："你们说，为什么要这样宣传？这样不好嘛！主席还没看过《奇袭白虎团》呢……"

话锋一转，江青又对6月15日《光明日报》刊登的一篇署名林涵表的《〈智取威虎山〉观后漫笔》进行发难，对文章中把该剧与《奇袭白虎团》相比、并赞扬后者的观点，她怒气冲冲地冲着中宣部副部长兼文化部副部长林默涵斥责说："这也是捧一个戏，压一个戏的。"兴许是林涵表的名字与林默涵相近，她怀疑两人之间有什么关系，说着，又别有用心地转向在座的人，"要不要给你们说一点？他们这是想干什么？我要找他们问问！……"之后，她又以此组织几篇文章，在《光明日报》、《戏剧报》对那位林涵表进行了点名批评。

由此一番折腾，京剧《智取威虎山》备受江青恩宠的消息迅捷地传遍了各代表团，而几大报刊主编，得知江青发怒的消息，莫不暗暗庆幸没有刊发批评的稿件。更有几家噤若寒蝉的报刊，马上组织并从速刊载了赞扬《智取威虎山》的文章。

沆瀣一气　推波助澜

江青之所以敢于、而且能够在观摩演出大会期间为所欲为，是因为她摸准了毛泽东主席当时对文艺界不满的心态，也仰仗着她的盟友——中共中央书记处书记康生的支持。此时经过他们的一系列暗中活动和推波助澜，中国文艺界的几个领导人屡屡受到毛泽东的指责，早已被钳制住手脚了。

就在观摩演出大会期间的6月11日中央工作会议上，毛泽

东曾同康生一起插话批评文化部门说："唱戏这十五年根本没有改，什么工农兵，根本不感兴趣，感兴趣的是那个封建主义同资本主义，所谓帝王将相，才子佳人。"康生则火上加油，在插话中把部分演员的高薪直接同所谓修正主义联系起来。他说："这一部分人如果不好好地改造，他就成为修正主义的社会基础的一部分。"康生的这一提法得到了毛泽东的赞赏；他不仅当时补充说，高薪阶层不光是高薪演员，包括高薪文学家、高薪教授、高薪科学家，而且在6月27日，毛泽东在对中宣部《关于全国文联和各协会整风情况的报告》的批示中，引用了康生认为文艺界已滑到修正主义的边缘的观点。

有缝就可下蛆，与康生串通一气的江青更来劲了。6月23日，周恩来总理召集各地代表团负责人，召开了京剧现代戏观摩演出人员座谈会。在这个会上，康生的发言直接将矛头指向了文化领导部门，他说："社会主义社会的京剧剧目大部分还是帝王将相、才子佳人，封建的忠孝节义那一套，真正反映社会主义社会的好东西很少，或者没有"，这是"严重的问题，而十几年来，这个问题我们没有解决"。

到会的江青也要求发言，在得到主持会议的周恩来点头同意后，她喋喋不休地抛出了后来被称为《谈京剧革命》的"理论"。她列举了一系列数字，说明在舞台上"主要的是帝王将相、才子佳人，早两年还有一些牛鬼蛇神"。她说，这对社会主义的经济基础是会起破坏作用的，这绝对不是替广大劳动人民服务，而是替"地、富、反、坏以及资产阶级分子"等少数人服务。在将文艺舞台描绘成一派群魔乱舞的可怕情景后，她又心怀叵测地说："……在共产党领导的社会主义祖国舞台上占主要地位的

不是工农兵，不是这些历史真正的创造者，不是这些国家真正的主人翁，那是不能设想的事。我们要创造保护自己社会主义经济基础的文艺。在方向不清楚的时候，要好好辨清方向……”暗示了正确的方向，就是她所从事的“京剧革命”。

江青6月23日的发言，毛泽东显然很欣赏，他于6月26日作了批示：“已阅，讲得好。”[5]尽管当时报刊上对此报道，仅在座谈会的消息中提到“江青同志也在座谈会上发了言”寥寥数字，但她利用自己的特殊身份及其一系列的活动，俨然以“京剧革命”的领导者自居了。

睚眦必报　一石三鸟

7月31日，在北京展览馆剧场，全国京剧现代戏观摩演出大会举行了隆重的闭幕式。各大报刊正面报道了这次闭幕式的活动：

党和国家领导人周恩来、彭真、陆定一、罗瑞卿等出席了闭幕式。

政治局委员、书记处书记彭真代表党中央讲了话，热烈祝贺这次观摩大会获得双丰收——京剧艺术革命和京剧思想革命的胜利。这标志着我们的京剧艺术已经进入了新的阶段，“京剧现在能演工农兵，能为社会主义服务了，就有了光明的广阔的前途”。

演员、导演和剧团代表关肃霜、梁一鸣、李丽芳、尚长麟、张君秋、谭元寿等人先后在会上发言，一致表示大会使他们受到了深刻教育，看到了京剧艺术的伟大变化和锦绣前程，今后

要多演、演好革命现代戏，把力量贡献给社会主义革命和建设事业。

剧作家曹禺代表首都文艺界在会上讲话："热烈祝贺大会的成功！"

最后，沈雁冰部长代表文化部向参加演出的29个团体颁发纪念奖。当这些剧团代表上台领取纪念奖时，周恩来总理同他们亲切握手，全场掌声雷动。……

然而，这些报道都有意识地回避了康生在闭幕式上当众拍台骂娘、大耍淫威的表演。

在大会颁发纪念奖后，周恩来总理因公务缠身，向大家致意后不得不匆匆离去。接着康生登上讲台作了重要发言。

他首先说明自己即刻就要登机启程出访，但在临行前有些话借此机会非讲不可。他表情严肃地说："这次演出大会很成功，它给了过去那些反对京戏改革、反对演现代戏的人一个有力的回击！它证明了什么呢？证明了京剧现代化、革命化是完全正确的。"

接着，康生口若悬河地越说越激昂，把在主席台上就座的一些文艺界要人一一数落过来，什么"田汉的《谢瑶环》，叫你不要搞，不要搞，可你偏要搞！"什么"阳翰笙写的电影《北国江南》，塑造了一个女共产党员。这叫什么共产党员？这是瞎了眼睛的共产党员！"

康生的斥责，使主席台上众目睽睽下的田汉等人，紧张得不住地抹汗。

说到北京剧协，康生更是怒不可遏，话音嘎然而止，他猛地扯开了衣襟上的扣子，敞怀拍击着讲台嚷嚷道："十五年来，

没有写出一个好剧本！相反，倒有孟超的《李慧娘》这样坏透了的反动剧本。李慧娘这个鬼，是代表死亡了的反动阶级来报仇的。向谁报仇呢？就是向社会主义，向共产党报仇！李慧娘这出戏是反党反社会主义的大毒草！为什么会出现这种情况呢？道理很简单，就是思想、立场，不是为人民服务的，不是为社会主义服务的，而是为封建主义、资本主义服务的！”他责令北京市剧协“对为什么会出现牛鬼蛇神，为什么会出现《李慧娘》这样的鬼戏？你们要作出答复！各地凡是演过旧戏的，都要进行彻底的检查！”

他不顾专机的等候，长达个把小时杀气腾腾的讲话，使会场上洋溢着的欢乐气氛骤然冷凝了下来，与会者都惊恐不安地面面相觑。康生的发言是毛泽东主席两个批示的注解，但他的矛头已在公众面前直指了后来被称为“四条汉子”的周扬、田汉、阳翰笙、夏衍及由他们主管的文艺界。

只有江青在得意地窃笑。因为这次京剧现代戏观摩演出大会，对她来说可谓是“一石三鸟”，收获最大！

首先，中国党政最高领导人对这次演出大会极其重视。毛泽东主席先后观看了《智取威虎山》和《芦荡火种》。这对已把“京剧革命”倡导权悄悄揽到自己手里的江青，似乎是一次明确的支持。

其次，那一大批充满稚气、生气和锐气的京剧现代戏剧目，为她日后要进行的“京剧革命”提供了广袤肥沃的土壤。她已暗自选定了一些基础不错的戏，作为她会后要重点扶植的“试验田”，从而为她“京剧革命”的成功，创造了事半功倍的良好条件。

再次令江青大为解恨出气的，是在大会期间将那些往昔不把她放在眼里的中宣部、文化部的头头脑脑狠狠地鞭挞了一下。在毛泽东接二连三的警告下，中宣部部长陆定一在开幕式的讲话中已不得不承认拥护、还是反对京剧现代戏，“这归根结底是一场阶级斗争”。睚眦必报的江青，对大会开始没将她列入主席团一直耿耿于怀，多年之后还不止一次破口大骂：“那年开幕式，什么东西都进主席团了，还不理我……”而与她深为投契的康生在闭幕式上的一番慷慨陈词，弄得那帮小看她的人当众灰头土脸，多多少少替她出了一口怨气。

总之，“京剧革命”畅行无阻的绿灯已经一路打开，趾高气扬的江青即将扬鞭跃马了。

三、“样板戏”一词溯源

在全国京剧现代戏观摩演出大会期间，无论就思想性还是艺术性，中国京剧院的《红灯记》和北京京剧团后来改名为《沙家浜》的《芦荡火种》，无疑是最为光彩夺目的两出戏。只因这两出戏的剧本是江青推荐的，所以她俨然已经将它们纳入了自己“京剧革命”的功劳簿上，并急于让各地的人们见识见识。1964 年 11 月 6 日，在《红灯记》经毛泽东等人观看并表示赞赏后，演出《红灯记》的中国京剧院一团，率先由副院长张东川带队，于 1965 年 2 月南下广州巡演。

中南局和广东省的负责人陶铸在北京曾看过《红灯记》，对

这出戏印象极为深刻，赞赏备至。所以安排了最好的宾馆和剧场接待这个剧组，还组织了正在广州举行的全省县委书记会议的代表观看演出，同时在中南区五省戏剧界组织的观摩、学习《红灯记》大会上，作了题为《一定要演好革命现代戏》的报告。

《红灯记》的演出在羊城引起了轰动效应。每场演出都使无数观众热泪盈眶，闭幕后观众们还久久不散，争相拥到台前与演员握手。《南方日报》、《羊城晚报》纷纷发表报道和评论。

在广州演出结束后，满载盛誉的《红灯记》剧组马不停蹄，于3月中旬又挥戈北上到上海演出。

“京剧革命化的一个出色样板”

深得江青信赖，又谙知《红灯记》被江青“视为己出”内情的张春桥，作为上海市委负责文教的书记处书记，亲自负责接待剧组，并对剧组的活动作了精心安排。

事实上好戏无需响锣招徕。《红灯记》在上海的演出盛况空前：在有三四千座位的大舞台剧场，《红灯记》连演40天，场场爆满。售票处排队购票者每天人头攒动，趋之若鹜，买不上票的，有的要求得到一张节目单，以聊补向隅之憾。许多有幸看到戏的观众，还纷纷热情地给剧组去信，表达自己看戏后的激动心情。上海的《解放日报》、《文汇报》等报刊，也连篇累牍地刊载剧评和报道。

在3月16日的《解放日报》上，一篇署名“本报评论员”，题为《认真地向京剧〈红灯记〉学习》的短评中，首次出现了“样板”一词。文中写道：

"……看过这出戏的人，深为他们那种战斗的政治热情和革命的艺术力量所鼓舞，众口一词，连连称道：'好戏！好戏！'认为这是京剧革命化的一个出色样板。上海戏剧工作者更是争相传告，纷纷表示要向京剧《红灯记》学习。"

这是"样板"一词最初见诸报刊。也许因"样板"一词既新颖别致，又确实契合人们对这出优秀京剧现代戏赞美和欲作为学习楷模、榜样之意，因此"样板"一词当即被上海戏曲界圈内人所认同。1965 年 3 月 22 日，北京的《光明日报》发表了上海著名越剧艺术家袁雪芬赞扬《红灯记》的文章，题目就叫《精益求精的样板》。文章说：

"……看了《红灯记》，我进一步体会到要演好革命现代戏，首先要老老实实自我改造……中国京剧院同志们的辛勤劳动，为我们起了样板的作用，我和上海的广大观众带着同样的心情向他们感谢！"

"样板"一词的影响也波及到了北京。同年北京的《戏剧报》第三期，在《比学赶帮，演好革命现代戏》的通栏标题下，该刊评论员的述评也号召道：

"我们希望，全国各地区各剧种，首先是那些古老剧种，都能够在毛泽东思想的光辉照耀下，在深厚的工农兵群众生活基础上，以艰苦的艺术劳动，创造出、锤炼出优秀作品、优秀演出，不仅为本地区本剧种树立起样板，并且赶上和超越《红灯记》以及其他优秀剧目，把整个戏剧战线上的比学赶帮运动一步一步地推向高峰！"

学“样板”中的阴谋活动

尽管“样板”一词的出现，最早是人们对《红灯记》自发性的褒称，但也应看到，在全国京剧现代戏观摩演出大会后，各地参演的京剧现代戏于修改、提高过程中，确实又莫不以《红灯记》及《沙家浜》为艺术典范。

江青在她“京剧革命”的基地之一的上海，针对《智取威虎山》的不足，曾向张春桥及市文化部门领导人，专门介绍过《红灯记》的创作经验。虽然在观摩演出大会期间，江青对她“指导”过的《智取威虎山》百般关照，竭力护短，事后还就一些专家对该剧唱腔的批评强词夺理地说什么：“‘话剧加唱’、白开水，白开水有什么不好？没白开水人还不能活哩……”。然而对着张春桥他们，她私下里也不得不承认：“《智取威虎山》的唱腔十分蹩脚。”联系到《红灯记》唱腔设计的成功，江青认为很大程度归功于刘吉典的参加。刘吉典既精通熟悉京剧的传统唱腔，也懂得西洋音乐的作曲方法，吸收这样的同志参加京剧现代戏的唱腔设计，实践证明对唱腔的“出新”很有好处。她还为加强上海京剧现代戏的音乐设计建议，要重新组织音乐设计人员，并提出了三条标准，除了上述的熟悉精通传统京剧、又懂得西洋作曲方法之外，还有就是必须热爱京剧现代戏的音乐设计工作，具有献身精神。

向来对江青“指示”字字照办的张春桥，显然对此意见万分重视，在1965年初，成立了由市委直接领导的“戏改领导小组”，按江青提出的这3条标准，从上海戏剧界、音乐界挑选、

组织了一批音乐设计人员，分派到了当时拟定的《智取威虎山》、《海港的早晨》、《龙江颂》、《南海长城》4个重点剧组中去，并借《红灯记》、《沙家浜》莅沪公演之机，组织他们反复观摩学习。上海音乐学院的于会泳、庄德淳、成公亮等一批师生，就是这时被吸收到“戏改”队伍中去的。而修改后的《智取威虎山》第一个重新设计的唱腔——少剑波的《誓把反动派一扫光》，张春桥干脆就礼请5月份随《沙家浜》剧组来上海的京胡名家李慕良直接作谱，为音乐设计人员进行示范。

这段时间，江青频繁地穿梭往来于京、沪之间，“精心培育”她的“试验田”。只是她的使命并不仅限于此，对京剧《海瑞罢官》的批判她一直念念不忘。此时她串通康生，由康生在毛泽东面前，将这出新编历史剧中的“海青天”，同1959年庐山会议上为民请命的彭德怀挂联起来，谗言它是借古喻今，为被罢官的彭德怀鸣冤叫屈，已引起了毛泽东的共鸣。江青又兴致勃勃地具体组织批判《海瑞罢官》的文章。鉴于她在北京找不到完全可靠的人，1965年2月，江青在上海暗中通过张春桥，物色了姚文元执笔，在绝密的情况下开始撰写批判文章。这篇炮制历时8个月、毛泽东亲自先后看过3遍的文章《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》，发表在1965年11月10日上海《文汇报》上，就此拉开了“无产阶级文化大革命”的序幕。在这篇文章的炮制过程中，为了掩人耳目，几次送呈毛泽东的修改稿，都是由江青和张春桥夹放在《智取威虎山》的录音带中被秘密捎往北京的。

此时对“样板”《红灯记》艺术成就钦佩之至，也一心要使《智取威虎山》成为“样板”的上海“戏改”音乐设计人员，自

然做梦也没想到他们的工作会成为中国第一夫人阴谋活动的障眼物，并为她提供了联系渠道。

《纪要》为“样板戏”的正式出台鸣锣开道

曾当过电影演员的江青已越来越不安于以秘密身份活动了。

1966年初，江青到苏州请求林彪的支持。用她自己后来的说法就是请无产阶级的“尊神”，支持她向实际上已无法再阻碍她出头露面的文化界当权人物发动进攻。

这年的2月2日至2月20日，林彪“委托”江青在上海召开了部队文艺工作座谈会。会间，江青又邀请张春桥到会座谈，并起草了《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。《纪要》认为建国以来文艺界“被一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”，对十七年来的文艺工作予以全盘否定。

《纪要》送到陈伯达处，陈伯达提了两条意见：一是十七年文艺黑线专政问题很重要，但只是这样提，没头没尾，必须讲清这条文艺黑线的来源，它是三十年代文艺黑线的继续和发展；二是要讲一段江青领导的戏剧革命的成绩，那才是真正的无产阶级的东西。这样，破什么立什么就清楚了。于是，江青又把《纪要》交给陈伯达修改。

修改后的《纪要》就“十七年文艺黑线”专门指出，“这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合”，“要破除对所谓三十年代文艺的迷

信”，为此必须“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线”。并说“这是关系到我国革命前途的大事，也是关系到世界革命前途的大事”。

同时，《纪要》专门用一个标题赞扬了“革命现代京剧”的兴起，列举了当时江青已经染指的“革命现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》和芭蕾舞剧《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》”等，以此代表无产阶级革命文艺的新方向。虽然在《纪要》中还没用上“样板”的字眼，可是它的内涵已和“样板”同出一辙，无疑把江青“精心培育”下的这几出“革命现代京剧”已册封为革命文艺的典范之作。《纪要》的第一部分，还专门介绍了江青在这次座谈会期间的各项活动，称赞她“对毛主席思想领会较深，又对文艺方面的问题作了长时间的、相当充分的调查研究，亲自种试验田，有丰富的实践经验”，“这次带病工作，谦虚、热情、诚恳”……

与此同时，由彭真、陆定一、周扬等人组成的“文化革命五人小组”撰写的《关于当前学术讨论的汇报提纲》（即《二月提纲》），还在强调学术论争要“用摆事实、讲道理的方法”，“要坚持实事求是，在真理面前人人平等的原则，要以理服人，不要像军阀一样武断和以势压人”；“对于吴晗这样用资产阶级世界观对待历史和犯有政治错误的人，在报刊上的讨论不要局限于政治问题，要把涉及到各种学术理论的问题，充分地展开讨论”；“报刊上公开点名作重点批判要慎重，有的人要经过有关领导机关批准”。这份2月12日由邓小平批发、中央正式批转的《汇报提纲》，针对当时围绕批判《海瑞罢官》中出现的极左观点，还想将这场大批判尽量加以限制，以避免发展成为严

重的政治斗争。这显然进一步加深了毛泽东对彭真、陆定一、周扬等人的不满。

相反，3月22日林彪在给中央军委常委的信中称《纪要》“是一个很好的文件，用毛泽东思想回答了社会主义时期文化革命的许多重大问题，不仅有极大的现实意义，而且有深远的历史意义”，并说“文艺这个阵地，无产阶级不去占领，资产阶级就必然去占领，斗争是不可避免的”，“我们必须高举毛泽东思想伟大红旗，坚定不移地把这场革命进行到底”。毛泽东则对《纪要》亲自修改了三遍，作了十一处修改，加写了“搞掉这条黑线之后，还会有将来的黑线，还得再斗争”；“过去十几年的教训是：我们抓迟了。毛主席说，他只抓一些个别问题，没有全盘地系统地抓起来。而只要我们不抓，很多阵地就只有听任黑线去占领，这是一条严重的教训”，等等。[6]

4月10日，就在中共中央书记处开会开始批评彭真及其《汇报提纲》的时候，中共中央根据毛泽东的意见，将《纪要》批发全国，并指出：“这一文件很好，很重要”，“抓住了当前文艺工作上一些根本性的问题”，“不仅适合于军队，也适合于地方，适合于整个文艺战线”，各级党委要“认真研究、贯彻执行”。

《纪要》既然提出要“坚决进行一场文化战线上的社会主义文化大革命”，而在酝酿和掀起这场“文化大革命”过程中，无论是以批《海瑞罢官》为标志的“破”，还是扶助“革命现代京剧”的“立”，都活跃着江青的影子，那么，江青也就理所当然地成为这场“文化大革命”的“旗手”了。

《纪要》列举了那几出戏，实则是为它们以后的“样板戏”

地位定下了基调。

四、八个“样板戏”成了“文艺革命”的标志

1966年5月16日，在中共中央政治局通过的关于开展“无产阶级文化大革命”的《通知》中，宣布撤销彭真、陆定一等人组成的“文化革命五人领导小组”，重设隶属于政治局常委之下的新的文化革命小组，江青被任命为第一副组长。作为“文化大革命”运动名正言顺的领导人，江青如愿以偿，真正地登上了中国的政治舞台。

初握权柄，又多年向往出头露面的江青，在“文革”风云初起之时，忙于四处树立自己的形象：去北京大学、北京师范大学等单位参加反工作组的大辩论，利用第一夫人暨中央文革小组第一副组长的身份，代表毛泽东向人们问好，既代表毛泽东，同时也标榜自己对群众运动的支持。之后又在毛泽东多次接见红卫兵的大规模活动中，以一个仅次于林彪的显赫的“文革”领导人形象，出现在公众面前。

“文革”所提供的舞台，以及煽动起的公众，特别是热血青年癫狂崇拜的欢呼、热泪和掌声，使这位三十年代的三流演员获得了以往政治生涯中梦寐以求却始终未曾得到过的最大满足。一度陶醉其间的江青，将自己“精心培育”的“文化革命试验田”抛到了脑后。

“文革”狂潮吞没了“试验田”

由《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》为开端，以《纪要》定调，又在中共中央《五·一六通知》中正式发表的全面动员令的召唤下，轰轰烈烈的无产阶级文化大革命在神州大地上奏响了序曲。唯因《五·一六通知》宣布“文革”要彻底揭露反党反社会主义的“学术权威”，批判学术界、教育界、新闻界、文艺界、出版界的资产阶级反动思想，夺取在那些文化领域中的领导权，所以“文革”序曲的音符，首先是由文化领域“黑线”、“黑帮”、“三名三高”的知识分子，受尽人格污辱和肉体折磨发出的惨嗥、呻吟谱写成的。

自1964年全国京剧现代戏观摩演出大会之后，由于它的创作演出事关“两条路线斗争”，毛泽东等中央领导人又在赞赏、支持中不断加码，各省市的党政领导都十分重视。特别是《纪要》中列举的江青的“试验田”，那些剧团所在地的领导于这些剧目的修改提高过程中，无不竭尽全力给予支持和帮助。参与这些剧目编创及演出的人员，几乎是当地文艺界的精英荟萃。然而“文革”风暴骤起，这些文艺界的精英们大多又毫无例外地成了祭品，会同各级文艺界的领导人，在被红卫兵、造反派扣上“黑帮”、“黑线人物”、“走资派”和“资产阶级反动学术权威”、“三名三高”之类的帽子后，遭到挂牌、游街、殴打、批斗，至少也算“修正主义黑苗子”、“白专分子”，被打入“牛棚”，“靠边站”。

这是一个黑白被颠倒了的年代。就在江青凭借文艺工作者

们的心血结晶，换来她“文艺革命”的“旗手”称号，并在政治舞台上春风得意之际，江青“文艺革命试验田”中近乎80%的创作人员和主要演员，都成了红卫兵和造反派“革命”的对象。

年岁稍大，资历较深的像《红灯记》的编导阿甲、演员李少春、作曲家刘吉典，《智取威虎山》的编剧章力挥、陶雄、作曲家刘如曾、导演李仲林，《海港》的编剧郑拾风、何慢，交响合唱《沙家浜》的作曲罗忠镕、指挥李德伦等等，无一不是“资产阶级反动学术权威”、“文艺黑线”或“三名三高”的人物，他们又一共同的罪名，则是“破坏江青同志领导的文艺革命”。

那些在“试验田”中起骨干作用或担任主要演员的年轻人，他们的处境也岌岌可危，好不到哪里去。《沙家浜》中阿庆嫂的扮演者赵燕侠，芭蕾舞《红色娘子军》中饰演琼花的白淑湘，《海港》中最早扮演方海珍（原剧中名叫金树英）的童芷苓，包括任《海港》、《智取威虎山》作曲的于会泳，京剧《红灯记》中饰演李玉和的钱浩梁、饰李奶奶的高玉倩等均未幸免。还有那以《奇袭白虎团》中扮演志愿军英雄严伟才形象站立在舞台上的宋玉庆，因是第三届全国人大代表，在“文革”的动乱中则成了“修正主义黑苗子”、“黑省委的红人”，也属批倒斗臭之列。

……

至于那些为江青的“试验田”曾操劳不已、立下过汗马功劳的文化界各级领导，上至文化部副部长林默涵、徐平羽等，下至中央歌剧舞剧院院长赵沨、中国京剧院副院长张东川、山东省委宣传部副部长严永洁、上海市委宣传部长杨永直、文化局长孟波等等，无一不被“炮轰”、揪斗。他们的共同罪名之一，

就是“破坏江青同志领导的文艺革命”！

各级文艺领导班子瘫痪了，演员们没法练功了，戏也不能演了。文艺团体的造反派热衷于上街唱“语录歌”，跳“造反舞”，搞大批判。“文革”无法无天的惊涛骇浪横扫一切，“所向披靡”。大概连江青都没想到，她的“试验田”也会遭到造反洪流的灭顶之灾！

江青开始祭起“样板”法宝

江青真正感到自己赖以发迹的“试验田”几近荒芜，是在1966年国庆期间。

为在“文革”开始后的首次国庆展示一下自己领导的“文艺革命”丰硕成果，江青以中央文革小组的名义，向各地调集隶属于她“试验田”的队伍，在北京举行革命现代戏会演。然而，作为正在各地区、各单位受到红卫兵、造反派批斗的“牛鬼蛇神”，这些演出人员因红卫兵、造反派的阻拦，其调集之难，远远超出江青的想象。即使在国庆期间得以上演的几个剧目，也因由红卫兵、造反派掌握，不但剧本改得面目全非，主角也大多由一些无名小卒充当，搞得这些剧目黯然失色。

“文艺革命”是江青跻身政治舞台的起家资本，她岂能坐观自己后院起火，手下的“御林军”溃不成军？江青急了！

1966年11月28日，江青在有近万人参加的文艺界大会上，作了一次很长时间的重要讲话。

无时无刻忘不了炫耀自己功绩的江青，首先“介绍”了自己为“文化革命”立下的不凡战绩：“几年前，由于生病，医生

建议要我过文化生活，恢复听觉、视觉的功能。这样，我比较系统地接触了一部分文学艺术。首先我感觉到，为什么在社会主义中国的舞台上，又有鬼戏呢？……京剧反映现实是不太敏感的，但是出现了《海瑞罢官》、《李慧娘》……等这样严重的反动政治倾向的戏，还有美其名曰‘挖掘传统’，搞了很多帝王将相、才子佳人的东西。在整个文艺界，大谈大演‘名、洋、古’，充满了厚古薄今、崇洋非中、厚死薄生的一片恶浊的空气。我开始感觉到，我们的文学艺术不能适应社会主义的经济基础，那它就必然要破坏社会主义的经济基础，这个阶段，我只想争取到批评的权利，但是很难。……第二阶段，我和一些同志才想到要改，并且还得自己参加改革工作。……只是这是一场严重的阶级斗争，又是一件非常细致、相当困难的工作。再加上过去旧中宣部、旧文化部长期的反党反社会主义领导，制造了种种理由反对革命、破坏改革，就更加深了一般人的畏难情绪。还有一小撮人，则是别有用心的。……京剧改革、芭蕾舞剧的改革，交响音乐的改革，就是这样冲破重重困难和阻挠搞起来的。”

在抑制不住得意，讲了一大通“文革”开始后，她是如何倾听革命师生意见，看群众的大字报，在反工作组上支持革命群众运动之后，又谈到“处于高度紧张状态”的自己，“因为注意了全国无产阶级文化大革命的形势，对文学艺术界的具体工作，就抓得少了。这点，我希望得到你们的谅解。”

接着，结合北京京剧一团的一些人给她去信中谈到的，如何看待《沙家浜》及北京市委、剧团领导在其中的作用时，江青说道：“北京京剧一团是北京首先接受京剧改革光荣任务的一

个单位。这是你们团里一批想革命的演员和其他工作人员和我一块努力，在别人首创的基础上加工或改制的结果。旧北京市委和你们团的旧党总支的某些负责人则是被迫接受的。在毛泽东思想指引下，短短的几年内，你们在创造革命现代戏的工作中，确实作出了成绩，为全国的京剧改革树立了一个样板。……”

联系到国庆期间的演出，江青对一些不识相的红卫兵明确无误又不无含蓄地发出了警告：“为了国庆节演出革命现代戏，我们做过多次讨论，支持了你们（指北京京剧一团）演出，反对了那种企图抹杀你们京剧革命成绩的错误观点。为了你们的《沙家浜》能够上演，也是为了《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》，舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》……等等的演出，我们对红卫兵小将们和各方面都做了一些工作。向他们说明：这些创作是无产阶级文化大革命的伟大胜利，是毛主席为工农兵服务的文艺思想的伟大胜利。如果对你们这些革命成果不给予充分的肯定，那是完全错误的。只有那些反对无产阶级文化大革命的人，才对这些巨大的革命成果加以歪曲和否定。事实证明广大的人民是承认我们的成绩的，世界上的革命的马列主义者和革命人民是给予我们以好的评价的。毛主席和他的亲密战友林彪同志，恩来同志，伯达同志，康生同志，以及其他许多同志，都肯定了我们的成绩，给过我们巨大的支持和鼓舞！……我希望，经过这次无产阶级文化大革命的斗争和锻炼之后，我们还要经常和工农兵相结合。这样，我们一定能够为京剧改革和其他文学艺术的改革作出新的成绩！我们的任务是艰巨的，但我们一定要勇敢地担负起这一

光荣而又艰巨的革命任务来。胸怀祖国，放眼世界！……”

这一《江青同志在文艺界大会上的讲话》，马上被当时特有的新闻传播渠道——种种红卫兵、造反派的小报，油印散发的传单，以及手抄张贴的大字报，作为最新消息，迅速地传播到了全国各地。在那神州大地一片喧嚣着“毛主席指示我照办，毛主席挥手我前进”的痴迷癫狂的年代，身为毛泽东夫人，又任中央文革小组副组长职务，江青的讲话自然具有一言九鼎的非凡效应。特别是她在讲话中首次搬用的“样板”一词，伴同她的警告，产生了一种奇特的威慑力。在红卫兵、造反派鹦鹉学舌般地传说“样板田”、“样板戏”的同时，江青的“试验田”已被人们改称为“样板田”，所受到红卫兵、造反派冲击的压力，瞬间减轻了。

就在发布这次讲话的前后，江青又以中央文革小组和个人的名义，对一些她在搞成“试验田”中颇为赏识、视为肱股的创作人员及演员们伸出了救援之手。她曾要张春桥通过上海市委和上海音乐学院党委向红卫兵“做工作”，让正关在“牛棚”里接受批斗审查的于会泳，乘飞机去北京见她。江青又指派中央文革文艺小组的组长戚本禹，带人进驻中国京剧院，支持这时正灰溜溜靠边站的钱浩梁起来“革命造反”。对“革命造反”之后因作恶多端，犯了众怒又被拉下马的刘庆棠，江青数次指示芭蕾舞团的领导班子要“结合”他。被“文革”之火烧得焦头烂额的山东京剧团《奇袭白虎团》剧组，她干脆一句话，将他们改为中国京剧院的一个团，整团迁到了北京……

1967年春，一度被“文革”洪流冲击得七零八落、溃不成军的“文艺革命”队伍，经江青暗暗祭起“样板”法宝后一番

装神弄鬼、唤风呼雨，终于稍稍得以稳定安宁。

如今，“旗手”江青真正要用它们替自己的“文艺革命”饰彩贴金了。

“样板戏开创了无产阶级文艺新纪元”

1967年5月1日，上海的现代京剧《智取威虎山》、《海港》，芭蕾舞剧《白毛女》，和山东的《奇袭白虎团》，会同北京的《红灯记》、《沙家浜》，芭蕾舞剧《红色娘子军》，“交响音乐”《沙家浜》，聚集在首都北京举行了“会演”。

这八出剧目的会演经当时最具权威的新闻媒介《人民日报》、《解放军报》、《红旗》杂志“两报一刊”的竭力宣扬渲染，使江青和“样板戏”的名字密不可分地连在了一起，并借当年“5·23”纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年的盛大庆典，使“样板戏”作为“无产阶级文艺的典范”在中国大陆家喻户晓，深入人心。

1967年5月10日的《人民日报》、《解放军报》及当年第6期的《红旗》杂志，分别刊载了江青1964年7月在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上的讲话，冠名为《谈京剧革命》。同时刊登的是《红旗》杂志的社论：《欢呼京剧革命的伟大胜利》。这篇两千余字的社论称：

> “京剧革命，吹响了我国无产阶级文化大革命的进军号，这是我国无产阶级文化大革命的伟大开端。这是毛泽东思想的伟大胜利，是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的伟大胜利！……

江青同志……的讲话，用毛泽东思想阐述了京剧革命的伟大意义，发挥了毛主席的京剧革命的指导方针。这篇讲话，是运用马克思列宁主义、毛泽东思想解决京剧革命问题的一个重要文件。”

社论在对“党内最大的走资本主义道路当权派”和原中宣部、文化部领导人“反对京剧革命”进行声讨后，又称：“新生的力量终究是要战胜腐朽的东西的。在伟大的毛泽东思想的光辉照耀下，在江青同志的指导下，在京剧界广大革命同志的努力下，革命的新京剧终于冲破了重重阻力，从帝王将相、才子佳人的旧营垒中杀出来了。”随之，“样板戏”一词，也作为官方宣传的正式词语，首次在这篇代表中共中央喉舌的社论中被引用：

“京剧革命已经出现了一批丰盛的果实。《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等京剧样板戏的出现，就是最可宝贵的收获。它们不仅是京剧的优秀样板，而且是无产阶级的优秀样板，也是无产阶级文化大革命各个阵地上的‘斗批改’的优秀样板。京剧革命的这些辉煌成就像春雷一样地震动了整个艺术舞台，它意味着无产阶级的百花已经到了盛开的时节了！……

京剧革命的胜利，宣判了反革命修正主义文艺战线的破产，给无产阶级文艺的发展开拓了一个崭新的纪元。……”

之后，在《人民日报》等各大报纸上，二十多天连篇累牍以醒目的版面，登载了以“江青同志的讲话和《红旗》杂志社

论”给各地“军民巨大鼓舞”为标题的报道。在5月23日前后，更把这一宣传推向了高潮，不断有吹捧性评论，以及这些样板戏剧组编演人员的“创作体会”见诸报端。5月24日《人民日报》在报道“八个革命样板戏在京同时上演”的消息时，特别不吝笔墨大加赞扬溢美：

“这些在严重的阶级斗争中诞生的革命现代京剧，革命现代芭蕾舞剧和革命现代交响音乐，是无产阶级文艺宝库里光芒四射的明珠。它们的诞生，为无产阶级新文艺的发展树立了光辉的典范。人类文艺史上前所未有的这些革命样板戏，以它们为工农兵服务、为无产阶级政治服务、为社会主义服务的鲜明政治内容和强烈的艺术感染力，使一切资产阶级、修正主义和封建主义的所谓艺术黯然失色。”

在5月下旬的两报一刊上，更是破天荒地不惜版面篇幅，全文刊载了几出“样板京剧”的剧本。加上几幅“样板戏”舞台剧照、舞台速写，“样板戏”已成了中国人无法回避的社会生活热点，为之瞩目。

八个“样板戏”的会演，直到6月17日，以毛泽东、林彪、周恩来等中共中央领导人出席观看《智取威虎山》为标志，才宣告圆满结束。据新闻报道称，这次会演“历时37天，演出218场，接待了将近33万名观众”。

有了如此一番大张旗鼓的会演，又经新闻传播媒介声势浩大的持久宣传，无怪乎“样板戏”为所有的中国人知晓，而江青也就顺理成章地从幕后走到台前，确立了她“无产阶级文艺革命旗手”的位置。

通过当时的新闻传播媒介，狂热而又轻信的中国人，毫不怀疑这八个“样板戏”的问世，都倾注了江青的心血。然而又有谁了解过，在这八个样板戏的创作演出过程中，江青究竟起了什么作用呢？

第二章　八个“样板戏”的风雨历程

一、先声夺人的《红灯记》

1962年，长春电影制片厂摄制的故事影片《自有后来人》公映后影响甚广，许多地方纷纷将它改编成戏曲搬上舞台，先后有哈尔滨京剧团的《革命自有后来人》、昆剧《红灯传》等。上海爱华沪剧团由凌大可、夏剑青执笔，将它改名为《红灯记》，于1963年初在上海公演。

这年2月22日，在上海治病的江青在红都剧场观看了沪剧《红灯记》。后来据她自己说：“对这个剧本，我是既喜欢，又不喜欢。喜欢它，是因为它写好了几个革命的英雄人物；不喜欢它，是因为它还不是从生活出发的，没有写清楚当时的典型环境。可是，我看了很多同一题材的不同剧本后，感到还是爱华剧团的本子好。其他有的剧本，对人物简直是很大的歪曲，使我看了一半就想走开。所以决心把这个戏介绍给中国京剧院。”就因为江青这一“介绍”，谁料想她也由此天然地成了京剧《红灯记》的祖师爷！

精心创作　一炮走红

1963年9、10月间，中国京剧院总导演阿甲从文化部副部长林默涵手中，接过了由江青推荐的沪剧《红灯记》的剧本。《红灯记》故事发生在抗日战争时期日本帝国主义统治下的东北。铁路工人、共产党员李玉和执行传递密电码的任务，由于叛徒王连举出卖，与母亲、女儿先后被捕。他们同日本宪兵队长鸠山展开了不屈不挠的斗争，李玉和、李奶奶英勇牺牲，李铁梅在群众的帮助下，终将密电码送交北山游击队，取得了斗争的胜利。阿甲看了本子觉得不错，为了更好地表现出革命者前赴后继、继往开来的英雄气概和斗争精神，给今人以不畏困难、勇往直前的革命传统教育，林默涵会同阿甲及中国京剧院的几位领导商量后，确定京剧《红灯记》应是一首悲壮的颂歌，以艺术手段表现出"壮美"，避免凄惨低沉情绪流露的基本精神。

京剧本子由阿甲先按照京剧的特点拟了一个改编提纲。因他当时还负责《战洪峰》、《红色娘子军》等剧目的排练，改编提纲交给翁偶虹写初稿，然后阿甲根据这个戏的导演构思，对初稿做了基本修改，写出了第二稿，并由刘吉典、周国兴、李广伯担任该剧的音乐设计。李金泉设计老旦唱腔，李玉和的唱腔则由扮演者李少春担任设计，又由张建民从事乐队编配。之后在排演过程中，边排边改，前后共计九稿。

1963年底，中国京剧院组成了《红灯记》的演出阵容：李玉和由著名演员李少春扮演，鉴于他当时身体不好，另选了青年演员钱浩梁任这一角色的B角；李铁梅先由杜近芳扮演，但

因年龄偏大，扮相不像十七岁的少女，改用京剧团的年轻演员刘长瑜饰演；李奶奶一角经全院公开选拔，最后选中二团的高玉倩；鸠山一角则非袁世海莫属。演员确定以后，他们又专程到东北山区和铁路车站体验生活。

在其后长达半年的排演过程中，导演阿甲、骆洪年及音乐设计人员，在唱腔、形体动作和舞台调度上精心设计，反复推敲，演员们对各自角色的唱、做也无不积极参与、深入琢磨。

在李玉和被捕时，李奶奶要铁梅斟上一碗酒给他送行。经阿甲的提示，李少春对李玉和的喝酒动作做了独具匠心的处理：他接过酒后，唯因在这生离死别之时不仅是惜别之意，更要突出他睥睨一切的豪迈气概和奔赴战场的坚强意志，所以他在深情地看了母亲一眼后，脸向观众，两膀平抬，捧着酒碗，通过在胸前转晃一下，猛地端起一饮而尽这一源于生活，又比生活更生动、更鲜明有力的动作，表现了李玉和的精神面貌。

李奶奶向铁梅痛说家史的那段戏，阿甲在舞台调度上也颇费匠心：他把李奶奶安排坐在台中央，铁梅搬个小板凳坐在较远的地方，中间的距离，为李奶奶的叙述和铁梅的情感反应及彼此的交流动作提供了较大的空间。当李奶奶讲述到了激烈处，铁梅高喊着“奶奶”，从较远的地方扑跪到奶奶怀里，大幅度的动作给人以强烈的感染力。在铁梅听了奶奶述说举起红灯后，更以碎步跑圆场，再转身从台后侧斜刺冲到台口，然后急转身亮相的剧烈动作变化，揭示了她在唱词中表达的“我爹爹像松柏意志坚强，顶天立地是英勇的共产党。我跟你前进决不彷徨。……打不尽豺狼决不下战场”的雄心壮志。

针对剧中不同的人物形象，在唱腔上创作人员采用了不同

的音乐表现方法来塑造。对李玉和，他们利用不同板式的系列唱腔，多侧面地反映了他对李奶奶和铁梅的阶级之爱，对鸠山和叛徒的无比仇恨，以及对民族和人民遭受侵略者践踏苦难的焦虑。在他英勇就义前，更用〔二黄〕成套的大段唱腔，深情而有层次地抒发了他临危不惧、大义凛然的气魄，对革命美好远景的憧憬，沉着坚定与敌人斗争到底的意志。最后面对李奶奶和铁梅，通过以〔西皮二六〕板式唱〔二黄〕曲调的〔二黄紧原板〕，将他激动炽烈的情绪发展到了顶峰。在铁梅的一系列唱腔中，设计者着重于人物思想、性格的发展层次。如第二场花旦唱腔的〔西皮流水〕“我家的表叔数不清”，表现了她天真烂漫、活泼风趣的性格特点。在第五场于李玉和被捕前后她的两段唱腔“听罢奶奶说红灯”、“打不尽豺狼决不下战场”，前者体现了铁梅欲为爹爹分挑重担的思索，后者则是她在惊变和聆听奶奶讲家史后思想深化、性格发展的标志。经过刑场斗争后，音乐设计者又别开生面地吸收了小生〔娃娃调〕发展成的旦角〔西皮〕成套唱腔“提起敌寇心肺炸”，在情绪步步趋紧的发展中，表明她已成长为一个革命思想更成熟、坚贞顽强并已具有了斗争经验的无产阶级战士。

艺术家们精益求精和夜以继日的辛勤劳动，获得了丰硕的成果。1964 年 5 月，中国京剧院首先排出了前五场，在文艺界内部征求意见。演出一炮打响，赢得了人们的一致称赞。倍受鼓舞的剧组一鼓作气，很快拿下了后几场的排演，参加了当年 6 月开幕的京剧现代戏观摩演出大会。

江青说“把我的戏改坏了”

仅推荐了《红灯记》沪剧剧本的江青，在京剧《红灯记》创作排练过程中，从来就没露过面。但在全国京剧现代戏观摩演出大会前夕，京剧《红灯记》成功地完成前五场彩排之际，江青从上海回到了北京，并要副院长张东川和导演阿甲陪她看《红灯记》。

演出打动了江青。观看演出时她相当激动，自始至终两眼凝视着舞台，很少说话。看到第五场李玉和被抓走、李奶奶痛说家史时，她还摘下眼镜，轻轻擦去眼角的泪珠。看完演出后，江青笑容可掬地走上台去同演员一一握手表示祝贺，与演李奶奶的高玉倩还亲热地拥抱了一下。

然而，过了两天，江青突然把阿甲、李少春、张东川等人叫去，板着面孔说：“怎么你们把我的戏改坏了！”

眼见着江青看戏时掉了泪的阿甲与李少春他们诧异地面面相觑，好一阵才张口问道：“江青同志，哪里改坏了？”

“我的感觉，这出戏的精神你们还没吃透。”江青似乎一时也说不出个名堂，“比如说，监狱那场戏，哭哭啼啼的，情调不对，要改成刑场斗争嘛！李玉和的形象还不够突出，李奶奶压了他，应该给他加戏加唱。比如‘粥棚’接关系，你们怎么删了？”

阿甲开了腔：“一出戏里容纳不了这么多情节。‘粥棚脱险’，通过李玉和同李奶奶的对话就可以带出来，没必要保留。”李少春也插言道：“我看现在李玉和的唱段不少了，再说他和李

奶奶都是革命者，这谈不上谁压谁……”

“你们先听我的。”江青有点火了，“还有，李铁梅唱腔里怎么出来‘吹腔’了？旦角不能用嘛……”

旦角怎么不可以用“吹腔”？这只能证明江青无知。但阿甲这时没争辩。江青接着又说了一通李玉和的化妆该如何，衣服的补丁应补在哪里，铁梅的红头绳要到哪儿去买等等鸡零狗碎的意见。最后她下令马上修改，过几天她再审看。

回到剧院后，百思不得要领的编导人员和院领导开了一次紧急会议，对江青的意见他们经认真研究，觉得可以把她那些抽象的、无关紧要的意见，搞得具体、合理，使之符合剧情需要。至于“粥棚”一场戏，以及刑场上铁梅与奶奶、爹爹催人泪下的情感交流，都不应盲目听从修改。

数日后，在周扬、林默涵、徐平羽等人陪同下，江青在二七剧场第二次看《红灯记》。这回在整个演出过程中她一直喋喋不休地评头论足。戏一结束，为剧中几处没按她意见修改而恼羞成怒的江青，一进休息室就气哼哼地喊道：“过来过来，都给我过来！”接着就当着众人责问：“阿甲，你们不听我的话，为什么没加上‘粥棚’那场戏？”

“我们考虑过，加上那段，戏就拖了……”

“不对！接关系很复杂。我是做过地下工作的，那可不简单。还有，铁梅的‘咬住仇，咬住恨’，仇恨能咬住吗？”

“可古语里就有‘饮恨’一词。恨能饮，怎么不能咬呢？”受不了江青颐指气使、自命不凡的模样，阿甲又顶了一句。

于是江青更恼火了，在当晚又无中生有地横加指责发泄一通后，第二天还把文化部副部长徐平羽叫去，批评他对这戏抓

得不紧，领导不力。徐平羽无奈地点头称是，随后转告阿甲他们，并婉言相劝按江青的意见再修改一下。

在观摩演出期间，江青见《红灯记》只在一些无关大局的地方做了修改，大处依然如故，一天晚上气急败坏地跑到了周恩来总理那里，大发脾气说："京剧院阿甲他们不听我的意见，把一出好戏改坏了……"她纠缠不已，闹到天快亮了还不肯罢休。周恩来无奈地对她说："这样吧，天气热了，你先去休养一阵子。《红灯记》我让林默涵去抓，如果他抓不好，我亲自抓。"次日，周恩来委托林默涵抓好这个戏，还调了《红灯记》有关材料去看。深知江青其人、又清楚这出戏创作情况的周恩来对修改问题十分尊重编导人员的艺术处理，没有发表任何意见。

尽管《红灯记》在观摩演出大会期间赢得了与会者众口一致的高度评价，为了进一步提高演出质量，林默涵建议剧组到上海学习、观摩沪剧《红灯记》的演出，并亲自率队去了上海，事后又和剧组一起加工修改。

但9月份从北戴河避暑回来的江青，仍对阿甲他们耿耿于怀，到处嚷嚷："我被蛇咬了一口，睡不着觉……"为了防止再与江青"顶牛"，影响《红灯记》公演，周扬、林默涵特意把阿甲、张东川接到文化部劝说了半天。为了大局，阿甲他们不得不违心地写了份检讨。

大概是这份检讨让江青稍稍出了口气，也无形中承认了这是"她的"戏，她终于给《红灯记》开了绿灯。

1964年11月6日晚上，在人民大会堂小剧场，毛泽东、刘少奇、邓小平等党和国家领导人，观看了京剧《红灯记》的演出。毛泽东显然被吸引住了。在演到"痛说家史"和"刑场斗

争”两场戏时，毛泽东的眼角渗出了泪水。幕间休息时，大家请他去休息室，依然沉浸在剧情中的毛泽东，只轻轻摇了摇头说：“你们去吧……”演出结束后，毛泽东等领导人上台与演职员亲切握手，合影留念。陪同观看演出的江青，也得意洋洋地上了台。当经江青介绍，毛泽东与爱华沪剧团赴京观看演出的几位导演和演员一一握手之后，转脸问了一下旁边的林默涵：“这个戏是你发现的吗？”

不敢掠美的林默涵回答道：“是江青同志发现的。”

毛泽东听了哈哈大笑。显然，他已经默认了这是江青搞的戏，并为此深感高兴。

这无疑更助长了江青的自鸣得意。当她在台上见到阿甲时，脸一沉说：“这出戏的成功是我们顶牛顶出来的！哼，这个问题现在不跟你谈，将来你会知道的。”阿甲当然懂得江青的意思：他不听江青的意见，戏的成功是她的功劳。只是江青话中暗藏秋后算帐的内涵，直到“文革”中他被打成“破坏《红灯记》的反革命分子”时才彻底明白了。一心要把《红灯记》攫为己有的江青，早就存下了把这些不听从她话的人彻底打倒的险恶用心了。

江青终于把这出戏抢夺到手了。不久她踌躇满志、摇头晃脑地对剧院布置道：“《红灯记》主席通过了。你们到南方去一下吧，扩大扩大影响。”此时此刻的江青，已俨然以主子自居了。《红灯记》一旦成了她的掌中之物，她就再也不容他人插手染指。1966 年初，文化部根据周恩来总理的意见，通知中国京剧院将《红灯记》的剧本译成几国文字，准备为各国驻华使节演出。剧本好不容易译成了，不料被江青得知后，大动肝火，她在电话

中质问文化部副部长徐平羽说："这是谁的主意？我怎么不知道？我要报告主席！"莫名其妙的徐平羽，只得取消了这次已筹备就绪的演出。

万巷众唱《红灯记》

1965年2月春节过后，中国京剧院由副院长张东川带队，南下到广州、深圳演出《红灯记》。演出的反响相当强烈。

深圳当时是一座隶属广东省的边境小镇。在深圳演出时，许多香港居民都跑过罗湖桥前去看戏。演出过程中掌声不断，每当李玉和唱到"新中国似朝阳光照人间……"时，观众们就激动地眼含热泪喊口号、鼓掌，挚爱之情炽烈，在内地都少见。在演出结束后召开的座谈会上，一些香港人感叹道："说实话，对《红灯记》，我们抱着看笑话的态度来的。这一看之下我们服了，它是现代戏，又是京剧……"

在广州的演出也引起了巨大的轰动，"痛说家史"、"刑场斗争"，使无数观众热泪盈眶。之后，《红灯记》在上海连演40天，场场爆满，售票处前排成大长队。粤、沪两地许多观众热情地给剧组去信，谈自己看戏的感想，还有一些人常常等在剧组下榻的旅馆，就为了寻机向演员表达一下看戏的体会。在上海，一个钢铁工人见到高玉倩说："你是李奶奶吧？谢谢你！演得太好了，我们很受教育，回去一定多炼几炉钢。"

京剧《红灯记》也受到了戏剧界的普遍重视。至1965年6月上演近一年间，各地报刊发表的评论《红灯记》的文章就有200多篇，从各个方面对它进行了研究、分析，认为从剧本创作

如何表现革命斗争、塑造新英雄人物、运用新的戏曲语言，音乐上如何设计新的唱腔、创造新人物的音乐形象，到表演上如何在运用传统程式的基础上创造适合人物性格的新程式及舞台布景的虚实处理等等，都为京剧现代戏提供了一些可供参考、值得研究的经验。中国戏剧家协会还从中选辑了41篇文章，编成了一本20余万字的《京剧〈红灯记〉评论集》，于1965年6月由中国戏剧出版社出版。为一出戏出版一本专门的评论集，堪称罕见。

《红灯记》的成功演出，使各地京剧团纷纷上门求教，搬到当地学演，一时间在全国形成了星火燎原之势。随着唱腔乐谱的刊行，电台的转播、教唱，使原来年轻人不太熟悉的京剧，这时因《红灯记》掀起的旋风，也像当时革命歌曲大家唱的盛况一样，成了他们广泛传唱的段子。特别是剧中李玉和的〔西皮原板〕“提篮小卖拾煤渣”、〔西皮二六〕“临行喝妈一碗酒”和就义前的“狱警传似狼嗥”；铁梅的〔西皮流水〕“我家的表叔数不清”以及“打不尽豺狼决不下战场”等唱段，由于琅琅上口，好听好记，一时间脍炙人口、广为传唱。

京剧《红灯记》，成了当时现代戏中率先光彩照人的明珠。

二、三易其名的《沙家浜》

1963年初冬，在中国京剧院着手改编京剧《红灯记》后不久，刚赴港澳演出归来的北京京剧团，也从上级有关部门接到

了经江青之手转来的另一个沪剧剧本《芦荡火种》，并要求他们抓紧改编成京剧。

沪剧《芦荡火种》，取材于崔左夫撰写的一篇革命回忆录《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》。五十年代末，上海市人民沪剧团由文牧执笔，集体将它改编成沪剧剧本《碧水红旗》，在1960年正式公演时，才改名为《芦荡火种》。

这出戏描写1939年秋，新四军某部转移，在阳澄湖畔的沙家浜留下郭建光等18名伤病员。中共江苏常熟县委委员陈天民，将掩护伤病员的任务交给地下联络员——春来茶馆老板娘阿庆嫂，阿庆嫂把伤病员隐蔽在芦苇荡里。“忠义救国军”司令胡传奎和参谋长刁德一暗中与日本侵略军勾结，进驻沙家浜，搜捕新四军伤病员。阿庆嫂按照地下党的指示，在沙老太、沙七龙的协助下，利用胡传奎与刁德一之间的矛盾，同敌人展开机智的斗争，保护了伤病员。郭建光等18人伤愈后，发展抗日武装力量，利用胡传奎结婚的机会，乔装打扮，在阿庆嫂的接应下，一举歼灭敌人。沪剧《芦荡火种》由著名沪剧表演艺术家丁是娥、邵滨孙等主演，上演几年来蜚声剧坛。

北京京剧团得知此剧本由“第一夫人”推荐，不禁肃然起敬，决心尽快将此剧改编好。

从《地下联络员》到用原名《芦荡火种》

北京京剧团虽不同于直属文化部领导的中国京剧院，但这个由北京市管辖的京剧团，其演员阵容却异常严整壮观。老少“四梁四柱”马连良、谭富英、裘盛戎、张君秋、赵燕侠、谭元

寿、马长礼、李世济、小王玉蓉等，都是京剧界广有影响的翘楚之才。接受了《芦荡火种》的改编任务后，团里决定由汪曾祺、杨毓珉、萧甲、薛恩厚改编剧本，琴师李慕良等设计唱腔，并根据原剧突出地下斗争的主题，取名为《地下联络员》。排练中由萧甲、迟金声担任导演，赵燕侠饰阿庆嫂，高宝贤扮郭建光，周和桐饰胡传奎，一个丑角演员饰刁德一。

最初问世的《地下联络员》因仓促上马，在北京市长彭真、总参谋长罗瑞卿和江青出席观看的首场彩排时，演出效果并不理想。大失所望的江青在上台接见演员时，绷着脸一言不发，并在之后撒手不再过问，去南方疗养了。倒是以彭真为首的北京市委、市政府，认为这出戏基础不错，多次抽空去剧团，鼓励和支持他们不要泄气，下功夫把这出戏改好。

鼓励和支持不是一句空话。剧本是一剧之本，为了让编剧们排除干扰，潜心改好本子，北京市委特地将他们安排到颐和园集中住了一段时间。开阔的昆明湖和秀丽的山景，这类似江南阳澄湖的湖光山色，对激发编剧的创作灵感无疑起了很大的作用。剧中第二场郭建光那段脍炙人口的〔西皮〕“朝霞映在阳澄湖上，芦花放稻谷香岸柳成行……”的唱词，就是在其间撰成雏形的。按一位编导的说笑，郭建光对沙奶奶所说的“一日三餐有鱼虾……心也宽，体也胖”的感激之词，也堪称他们身棲颐和园时生活的真实写照。同时，市有关部门又安排剧团到部队短期下连当兵，体验生活。这对一向只演古人，对当代英雄人物的生活不太熟悉了解的演员们，在舞台上演好现代戏提供了很大的帮助。

市领导的关心和支持使剧团上下备受鼓舞。团里调整了演

员阵容，把正在长春电影制片厂拍电影的著名老生演员谭元寿、马长礼调回北京，让他们分饰郭建光、刁德一。1964 年 1 月，趁文化部安排上海人民沪剧团赴京演出《芦荡火种》之便，剧团有关人员又反复进行了观摩学习。经此一番潜心加工提高和刻苦砥磨锻炼，这出戏从剧本、导演直到表演，均焕然一新。其中赵燕侠对自己的角色作了反复琢磨，如迎接胡传奎、刁德一的台步，她作为一个以老板娘身份作掩护的地下党员，传统旦角行当的台步均无从套用，而且走得慢似缺乏应有的热情，快了又显得过于殷勤，最后她设计了一个用抹布左右沾手的动作迎上前去，走的速度既可减慢，又不显轻飘。其他如配合演唱的泼茶动作所表露的对敌人的轻蔑，在回答胡传奎问话唱到伤病员“远走高飞难找寻”时流露出对新四军的热爱的表情，都赋予了深邃的内涵。马长礼对刁德一这个角色的塑造也煞费苦心，从刁德一阴阳难测、似笑非笑的表情，急缓变化不定的身架动作，既非传统丑角又不是生角的对话声调，包括鬓角略向上翘的化妆造型，以及烟嘴、马鞭等小道具在手上的动作，无一不符合这个表面温尔文雅、内心却阴险狡诈的人物性格。而且这些艺术处理，又是他请教了不少电影、话剧演员，翻阅了许多描写过去特务生活的书籍，综合归纳，精心设计的结果。

1964 年 3 月底，彭真等北京市领导人重新审看了北京京剧团改用原名的《芦荡火种》，对这朵现代京剧艳丽的奇葩大加赞赏，当即批准他们对外公演。公演以后的《芦荡火种》连演 100 多场，盛况不减。其中“智斗”一场，精彩绝妙，引人入胜，尤为广大观众扬袂击节。对它既表现了革命斗争生活，又不失京剧传统意韵所取得的成就，《北京日报》专门发表了社论和许多

评论文章，给予了高度赞扬。

由《芦荡火种》改名为《沙家浜》

1964年4月中旬，为了全国京剧现代戏观摩演出大会即将举行，江青从上海赶回北京。抵京的当晚，她就驱车去北京工人俱乐部观看修改后公演的《芦荡火种》。

对江青推荐的这出戏一开始没编演好，京剧团的人一直抱愧于心。得知她这天前来观看经他们殚精竭虑改好了的《芦荡火种》，当晚，演员们演得分外有声有色。演出结束后，正当满心欣慰的编演人员期待这位“第一夫人”表扬勉励之时，谁知江青见面就冲着他们大发雷霆，扯着嗓子嚷嚷道：“你们好大胆子！没经过我就公演了！在飞机上我从报纸上就看见你们的广告了，还有给你们吹捧的社论。不行！这出戏是我管的，我说什么时候行了才能对外演出。懂吗？”

莫名惊诧而又目瞪口呆的编演人员，自然很难明白江青此时此刻的心态：见到自己一度弃之一边的“废品”，经彭真他们精心扶植帮助、众人同心协力的修整，如今成了一颗璀灿的明珠，她心中怎能不懊悔嫉恨万分？当然她更忌惮《芦荡火种》就此归入自己很久以来就仇视的彭真及北京市委名下。之后，她还对剧团酸不叽溜地说道：“哼，彭真给你们发一篇社论，我给你们排戏，以后让《人民日报》连发两篇社论！”

就此江青又“关心”起北京京剧团了。但是她对《芦荡火种》随心所欲、朝令夕改的修改“指示”，常令编演人员苦不堪言。有时她傍晚指手划脚、信口开河地提出一通修改方案，喝

令演员们当晚背唱、对戏，第二天就要审看排练。当演员们通宵达旦、汗流浃背地照她的意见好不容易排出来后，江青大概终于发现自己的“妙着”还不及原来的高明，于是挥了挥手说：“咳！这么改不行，算了，你们还是恢复原来的戏吧。”就她这轻飘飘的一句话，演员们陪上的心力交瘁的不眠之夜算白搭了！

不知是不是悉知此情的彭真深怕剧团再受江青的折腾，故意作出了巧妙的安排。1964年4月27日，党和国家领导人刘少奇、周恩来、朱德、邓小平、董必武、陈毅等，观看了京剧《芦荡火种》，并盛赞了因尚未修改定稿而按原样演出的这出戏。以刘少奇为首的高层领导的表态，微妙地令颐指气使的江青不能不有所收敛。加上全国京剧现代戏观摩大会已迫在眉睫，也不允许《芦荡火种》再节外生枝作过多的修改了，江青只好悻悻然表示：“算了。等有了时间，再慢慢磨吧。”

1964年7月23日，在观摩演出大会期间，毛泽东和其他领导人彭真、谭震林、康生等观看了北京京剧团演出的《芦荡火种》。它成为会演中除《智取威虎山》外，毛泽东出席观看的又一出现代戏，这不啻是《芦荡火种》的殊荣！然而，毛泽东的出席观看，上台与演员们亲切握手、合影留念，包括还掰着手指称赞了“阿庆嫂演得好，郭建光演得好，刁德一演得好”，给编演人员带来的欣喜和以后免受江青折腾的希冀都仅仅是暂时的瞬间。

几天后，江青到剧团传达了毛泽东的“指示”：“要突出武装斗争，强调武装斗争消灭武装的反革命，戏的结尾要打进去；要加强军民关系的戏，加强正面人物的音乐形象；剧名改为《沙家浜》为好。”毛泽东幽默地解释道：“芦荡里都是水，革命

火种怎么能燎原呢？再说，那时抗日革命形势已经不是火种，而是火焰了嘛。”以往发表修改意见老不着边际的江青，这下有了依恃了。接着，她借题发挥作了一番解释：“突出阿庆嫂？还是突出郭建光？是关系到突出哪条路线的大问题。”其间的影射，自然是战争年代以毛泽东为首的武装斗争及刘少奇主管的白区地下斗争。只是江青当时的这句话，对那些只知搞戏的编演人员来说，就像对牛弹琴。

尽管这些京剧艺术家们无法体察党内上层领导人之间的微妙关系，但既然毛泽东主席有所指示，他们就不能不对这出戏重作修改。改动剧名是举手之劳，关键是剧本原为围绕着阿庆嫂的地下斗争展开戏剧冲突的，如今要突出武装斗争，只有大力加强本来是配角的郭建光的戏。但本来剧情中的郭建光性格比较单一，戏也不多，创作人员绞尽脑汁也无可奈何，只得“戏不够，唱来凑”，通过扩大和加强郭建光成套唱腔，尽可能挖掘和展示他的内心世界和思想性格加以丰富。同时，将原本由阿庆嫂带人化装成送新娘的队伍，混进敌巢，把胡传奎一伙一举消灭的精彩结尾，忍痛割爱，改成郭建光等养好了伤，杀出芦荡，连夜奔袭，攻进胡府。好在郭建光的戏虽然依旧不多，不过唱腔设计十分精致耐听，又大大增加了他在舞台上占据的时间，就后者而言，郭建光已堪同阿庆嫂平分秋色了。

1964 年底，已打上江青印记、改名为《沙家浜》的这出戏，终于经江青同意试验公演了。

就像一个惯于窃取他人财物的暴发户，总按捺不住要炫耀一下自己的富有一样，1965 年 4 月，在上海眼见中国京剧院的《红灯记》轰动一时，满心得意的江青，打电话给北京京剧团，

要《沙家浜》剧组于16日赶去上海，说是“听取指示，排戏练唱”，实际上是要《沙家浜》剧组给她上海的“试验田”传经送宝去了。

围绕这出戏的无形斗争

北京市长彭真，眼见江青咄咄逼人地拼命抢夺这出戏，作为曾亲自操心过问，从修改、复排、上演都给予了关怀帮助的地方“父母官”，显然十分反感。由于他对毛泽东“狠抓意识形态领域里的阶级斗争”，批判“资产阶级学术权威”尽力进行抵制，而这位盛气凌人却又手眼通天的“第一夫人”早已把他视为异己。处于这种可以意会无须言传的压力之下，无奈的彭真自江青指手划脚“关心”起这出戏后，他唯一能做的，就是在他驱车去京剧团时若见到江青的小车停在院里，当即吩咐司机调头他往！

生性耿直的彭真没有屈从于江青的淫威。耐人寻味的是：就在奉毛泽东指示这出戏修改并易名为《沙家浜》之后，他指示北京京剧团二队继续演出修改前的《芦荡火种》，由著名演员小王玉蓉饰阿庆嫂，朱景华饰刁德一，郝庆海饰胡传奎。这一颇有点大逆不道的举措的结果，无疑增强了毛泽东视北京市是个“针插不进、水泼不进的独立王国”的看法，同时也加强了江青对他的仇视。北京京剧团的后起之秀谭元寿、马长礼本来是三级演员，因有人说一些老先生才拿一级的工资，年轻人提得太快了，剧团把他们降成五级。彭真知道后认为应实事求是，演艺好就是好，不应该降。于是给他们由五级上长一级，成为四

级演员。这件事后来也成了江青批判彭真腐蚀青年演员，破坏她“京剧革命”的一大罪状。她经常指着谭元寿和马长礼说：“哼！你们这一级是彭真给长的，是修正主义的。”

党内上层的政治矛盾，经江青的牵引，也间接影响到了对此一无所知的无辜演员的命运。1963年底，刚接受扮演阿庆嫂任务的赵燕侠，不知怎么突然受到了江青的青睐。她私人请这位著名旦角演员到中南海丰泽园吃饭，一见面就说：“你是个人才，我发现你太晚了，真是‘相见恨晚’啊！”吃饭间攀扯到过去的事，又惺惺相惜地说：“我知道，你小时候受过苦，我小时候也受过苦，咱们是一个阶级、一条藤上的苦瓜嘛。因此，我一见到你就觉得特别亲切。”自此江青经常派车接赵燕侠去陪她看电影、看戏，其间还时不时亲昵地剥块糖放到赵燕侠的嘴里。一次在上海彩排《沙家浜》时，赵燕侠因病没上台，江青还关心地对她说：“你感冒了，想必是带的衣服少了，我那里有件毛衣，等会叫人给你送去。是旧的，可别嫌脏。”过后还真叫张春桥给她送去了一件毛衣。可是从小就信奉“凭本事挣钱，绝不靠邪的歪的”的赵燕侠，目睹了江青的矫情和蛮横霸道，深感同她难以相处，不仅能躲则躲，而且那次借口自己身体胖，怕把毛衣给穿坏了，那件江青的毛衣一次也没上身，直至江青后来派人把毛衣取走。赵燕侠对江青的这种“不识抬举”的有意疏远，固然令江青在恼羞成怒中对她由爱生憎，然而使江青对这位演员态度真正产生巨变的起因，还在于一次舞会之后。

1964年夏天一个星期六下午，在由毛泽东、刘少奇、朱德、周恩来等中央领导人和一些剧团女演员参加的中南海周末舞会上，赵燕侠成了国家主席刘少奇的舞伴。

“你呀，演阿庆嫂还缺乏地下斗争生活的体验。不客气地讲，你得跟我学学。”跳舞之际，刘少奇半开玩笑半认真地对赵燕侠说，“当年我们在白区什么都得注意。你看卖茶的、卖报的、干钳工活的都有职业习惯……”

一曲终了，赵燕侠在江青身边，用手扇着风，无意间说了句：“刚才主席说我还缺乏生活……”

“主席？哪个主席？”江青骤然瞪大了眼珠子，眉头紧蹙。

赵燕侠吓了一跳，战战兢兢地回答：“是刘……刘主席呀。”

“说清楚了，那是你们的主席！哼！”江青几乎是从齿缝里挤出这句话的。

联系不久前江青传达毛泽东指示时阐明的“突出阿庆嫂？还是突出郭建光？是关系到突出哪条路线的大问题”，于是，无意间在“路线斗争”上触犯了禁忌的赵燕侠，在“文革”中遭遇厄运的种子就此植下了。当《沙家浜》被册封为“样板戏”时，赵燕侠作为“牛鬼蛇神”，早已被取消了演戏的资格。替代她扮演剧中阿庆嫂的，是青年演员洪雪飞。

三、大起大落的《智取威虎山》

与六十年代由沪剧改编创作的《红灯记》、《沙家浜》不同，京剧“样板戏”《智取威虎山》的雏形，早在“大跃进”的年代就问世了。如果说在《红灯记》、《沙家浜》的编演、修改过程中，江青“不请自来”地蛮横插手，那么对《智取威虎山》来

说，却是经张春桥“迎请恭候”，江青才前去屈尊“指导”的。

然而，它们的命运却是殊途同归。

名为“指导”的神秘“客人”

1958年春天，正在上海中国大戏院演出连台本戏《七侠五义》的上海京剧院一团的几位演员，一天在后台对刚出版的长篇小说《林海雪原》能否改编成京剧，进行了热烈的议论。几天后，他们一起观看了此时在上海公演的话剧《林海雪原》，大有“英雄所见略同”之感。于是在这个大力提倡“解放思想，敢想敢干”的年代，他们决定把书中杨子荣打进威虎山，活捉匪首座山雕那一段故事改编成京剧，并由黄正勤、李桐森、曹寿春拟定了一个提纲，分头各写几场。在“一天等于二十年”的精神感召下，没几天他们就把本子编了出来。

他们自发的创作活动，得到了院艺术室主任陶雄的支持，特派编剧人员申阳生前去参加。很快，申阳生就把各人写的草稿整理成初稿，并起名为《智取威虎山》。初稿的结构与剧情，基本上就按原小说中的故事脉络展开。

剧团对这个首次表现中国人民解放军形象的京剧剧本表示肯定，决定由陶雄、李桐森等组成导演小组，派定李仲林饰杨子荣、纪玉良饰少剑波、贺永华饰座山雕、王正屏演李勇奇、刘斌昆演一撮毛、李桐森演定河道人、曹寿春演栾平，随即开始了排练。

1958年9月17日，上海京剧院一团的《智取威虎山》在中国大戏院正式公演。

1963年传来要在北京举行全国京剧现代戏观摩演出大会的消息后，周信芳院长提出："《智取威虎山》不错，可以加工修改。"院领导随后指派陶雄、刘梦德对剧本进行修改加工。在他们合作的第二稿剧本产生后，为了使这出京剧加强现代气息，又经上海市委同意，从上海电影制片厂调来了老导演应云卫任导演，并投入了排练。

对这出正式参加观摩演出大会的戏，上海市委和市文化局给予了极大的关注，由市委宣传部长石西民亲自主管剧组的各项工作。不久因石西民调京他任，改由宣传部副部长张春桥接替了这出戏的主管工作。

早在年初，张春桥就因陪同柯庆施在上海会见江青时得以结识了她，自然也知道她在一年里连续将两出沪剧"推荐"到北京改编成现代京剧的事。眼睁睁瞅着自己管辖下的戏曲领地绽发的两朵奇葩，经此一番搬弄，轻而易举地成为他方的鲜果，他心中不免遗憾万分。张春桥决心要上海全方位加入到"京剧革命"行列去，也要抓出几个京剧现代戏！

1963年12月25日至1964年1月22日，上海举行华东地区话剧观摩演出，江青又来到了上海。张春桥特地把她恭请到上海京剧院，"指导排演"《智取威虎山》。这一截然有别于北京的礼遇无疑赢得了江青的欢心。尽管《智取威虎山》的第二稿在结构上保留了1958年演出本的原有基础，仅删去了定河道人上山当面指认杨子荣的情节，在压缩个别反面人物戏的同时，稍微加强了杨子荣、少剑波的唱念做打，从整体上来说仍嫌粗糙。但是，江青却表示：《智取威虎山》所表现的内容和京剧手段的运用，有基础、有潜力，要求集中力量修改加工好。之后，在

张春桥的陪同下，江青又几次观看了《智》剧。即便在这段时间，江青对这出戏实际并没有提出多少具体的修改意见，但因张春桥的拱手相让，江青已挂上了这出戏的“指导”头衔，这就已经令张春桥心满意足了。

上海市委为了江青的安全，在“千万不要忘记阶级斗争”的年代，对这位“第一夫人”的行踪保密，并作为一条严格的组织纪律，规定剧团人员对她不得提名道姓，只能称之为“客人”。这条纪律一直执行到“文革”前夕。

观摩演出时几乎“翻船”

在全国京剧现代戏观摩演出大会上，《智》剧是上海代表团参演的唯一大型剧目，但面对其他省市众多争奇斗艳的大型剧目来说，这出当时还颇为粗糙的戏相形见绌，全仗了江青的竭力呵护，才成为使人不能不瞩目的一出戏。尽管如此，《智》剧在演出过程中，还是几次出现差错。

1964 年 6 月 4 日，上海代表团抵京第三天，周恩来总理就在人民大会堂二楼小剧场观看了该剧的演出。当李仲林扮演的杨子荣演“踏雪进山”一场时，不慎将怀里的联络图掉在舞台上。虽然李仲林急中生智圆了场，但这位演出中一招一式向来丝毫不马虎的武生演员还是十分懊丧。事后周恩来请代表团副团长李太成转达意见时，说自己看到演出中这个失误时，替演员急得手心都捏出了汗，并说这事不能怪演员，还建议剧组仿效老戏黄天霸身上配置的镖囊，给杨子荣坎肩里缝一只放图的口袋，这样演员在台上无论怎样动，联络图都不会掉出来了。周

恩来总理善解人意的关怀，令剧组人员均十分感动。可是在7月17日为毛泽东主席等中央领导人演出时，剧组又出了一次差错。第三场开幕前，舞台前上方一根横梁掉下来卡住了幕布，一时间幕布怎么也没法拉开。这场剧中玫瑰花调戏杨子荣的戏，舞台监督不得不请演员在幕外演。借此时机，幕后进行紧急修理，幕布在下一场终于又能打开了。这两次演出中事关重大的事故，倒使剧组引以为鉴，制定了每次演出前严格检查各项准备工作的制度。

赴京参演的《智》剧组实际上取得的收获，倒不是由于江青的活动给他们带来的"荣耀"，而是学习其他剧目众多的长处的同时，也获得了不少修改的真知灼见。毛泽东在观看演出后，提出了"加强正面人物的唱，削弱反面人物"的指示。为了落实这一指示，演出大会结束后，上海代表团在京延留了十来天，专门听取意见。尤其为了加强对当年剿匪斗争生活的认识，团里还请来原小说的作者曲波和他的爱人以及当年的战友孙大得。他们为剧组热情、生动地讲述了杨子荣的战斗故事和牺牲经过，以及他们当年剿匪的经历。这些来自真实战斗生活的介绍，无疑为《智》剧后来的进一步修改提高，起到了不容抹煞的积极作用。因此，在《剧本》月刊发表《智》剧1964年演出本时，剧组在扉页上与1958年演出本一样，特地标明该剧"根据小说《林海雪原》并参考同名话剧改编"。

重大修改　焕然一新

真正使《智》剧初具后来"样板戏"雏形的是观摩演出大

会后的第三次修改。

1965年3月，在上海市委直接领导的“戏改”小组统一规划下，这个已被江青列为“京剧革命”“试验田”的剧组，首先在创作上充实了力量。由章力挥、陶雄、刘梦德、丁国容、高义龙组成的编剧组负责修改剧本；李仲林、关尔佳任导演，调来了刘如曾、黄钧，会同琴师陈立中、高一鸣、黎秋觉和演员王正屏、童祥苓搞音乐设计，借调胡冠时负责舞美设计，整个创作组由章力挥负责。

在“文革”前，经边演出、边征求意见、边修改形成的《智》剧第三稿剧本已同原剧作有了极大的不同。新稿本删去了神河庙（包括定河道人这一人物）及“一撮毛”行凶夺图两场戏。在上海文联和部分解放军高级将领观看该剧后召开的两个座谈会上，编剧汲取了不少好的建议。作家吴强、芦芒、魏金枝等不约而同提出，剧本应表现出军民鱼水情的关系，拟加强杨子荣、解放军小分队与群众的联系。根据这一建议，编剧借鉴描写四明山剿匪小说《擒匪记》，增写了第三场杨子荣到深山访问常猎户父女的戏。鉴于全剧无旦角的唱段，音乐色彩不够丰富，又添加了女扮男装的小常宝控诉土匪罪状的唱腔。贺龙元帅看戏中曾提出：“杨子荣不是有匹马吗？京剧里骑马上山会比踏雪上山更好看。”由此恍然大悟的编剧，在杨子荣“打虎上山”一场中，结合传统京剧的以鞭代马的身段表演，添写了“马舞”。之后，又为突出小分队群像，重新设计了“行军”、“滑雪”等舞蹈和最后的“开打”。

剧本第三稿修改提纲初定后，创作进入了唱腔设计阶段，创作组决定首改第四场“定计”中少剑波的唱腔。当时正值北京

京剧团《沙家浜》剧组去上海演出，为了汲取经验，张春桥特地拿着刘梦德撰写的“朔风吹”唱词，前去《沙家浜》剧组驻地，请琴师李慕良谱曲。两三天后，张春桥又用自己的轿车，把李慕良接到上海京剧院，由他指导沈金波试唱，并将这个唱段确定保留了下来。接着，音乐唱腔设计工作全面铺开了。1965年10月，由于江青对杨子荣的几段重点成套唱腔一直不满意，创作组又从上海儿童艺术剧院调来女作曲家沈利群协同攻关。沈利群不仅对“定计”一场中“共产党员”及第八场“计送情报”里“胸有朝阳”等杨子荣的唱段音乐做了精心设计，而且对剧中小常宝等人物的唱段也做了修改。直至1966年初，这些唱腔又经于会泳多处润色修改，特别是“胸有朝阳”末尾通过他“画龙点睛”自然地缀连到了《东方红》曲调上后，全剧的音乐设计方始获得江青的通过。

在《智》剧修改提高的过程中，该剧的演出阵容也做了很大的调整。唱念做打极其繁重的杨子荣，几经挑选，已改由童祥苓扮演，少剑波的角色也改由沈金波担任，王正屏饰演李勇奇，齐淑芳饰演小常宝，一度试演过杨子荣的孙正阳扮演了剧中的栾平，贺永华饰座山雕。

至1966年5月，作为后来“样板戏”的《智取威虎山》，无论从剧本、音乐设计、导演、舞美，还是到演员阵容，都已基本确立，而且与原先的相比，显然焕然一新。

“客人”“呕心沥血”的“指导”

在《智》剧的这次修改期间，江青确实对该剧“关怀备

至”，多次观看并有所“指示”。当时主管上海“京剧革命”“试验田”的张春桥，恪守的原则就是“一切听‘客人’的”。他每次陪江青看戏，都就着剧场暗淡的光线，只字不漏地将江青琐碎拉杂的每点率性而发的意见记录下来。在向京剧院传达“客人指示”时，张春桥总是详详细细，一字不差。

然而，这可把创作人员折腾苦了。

江青在1965年4月27日的会上谈到：“京剧艺术，主要靠音乐来塑造人物形象，而不是靠舞蹈，……音乐唱腔一定要成套。主要人物的唱腔，要有快有慢，有板有眼，但是散板、摇板最好少一些，多了真倒胃口。……《智取威虎山》这个戏，建议以西皮为主，二黄为辅，四平调轻飘飘的，无论如何不要用那个玩意儿，除非以后设法把它提高一下才行……”

一天，音乐组长刘如曾在与导演李仲林商讨第六场“打进匪窟”中杨子荣的“提起栾平”唱段时，李仲林认为这段有板有眼的唱腔显得太四平八稳了，应该有层次发展，将座山雕激引得跳起来。音乐要发展，板式最好有变化。虽然江青指示要求少用散板，可是刘如曾觉得不妨试试，将唱腔用散板接原板，使戏挑起来。不料那天刘如曾正在和演员试唱他新谱写的唱段时，恰巧江青来了。她一听之下当即声色俱厉地责问道：“这是谁叫改的？”刘如曾吓了一跳，说：“我……我想试试……”江青不由分说打断了他的话：“你这是歪曲英雄人物形象！”当场就将刘如曾花了九牛二虎之力谱写出来的新唱腔给“毙”了。

得！那就江青怎么说就怎么不走样地干吧。谁知在6月24日的座谈会上，江青又责难开了：“杨子荣的唱腔，调性死板，板头不活泼，有些地方轻飘了，从头到尾都是西皮，一句二黄

也没有……”“音乐平，没有异峰突起，全剧高潮在什么地方呢？每个唱段的高潮在什么地方呢？搞不清楚。”刘如曾按捺不住了，他说：“我们是按首长要求谱写的。您讲过这出戏以西皮为主，二黄为辅嘛！”江青的脸蓦地沉了下来，尖着嗓门说：“你不要机械理解我的精神！”不照办是歪曲英雄人物形象；照办又是机械理解她的精神。刘如曾这位曾为沪剧戏曲影片《罗汉钱》、《星星之火》，越剧《西厢记》、《祥林嫂》谱过曲的著名戏曲音乐家苦笑一声说：“但是我们思想混乱了……”要不是另一个音乐设计人员私下拉他的衣服，暗示他别再说下去，刘如曾那天说不准还真会成为第二个阿甲。

那天有关《智》剧的座谈会，是在5月初江青第一次观看修改后的第三稿演出本后召开的。在此之前，江青要求张春桥把创作人员和演员对进一步修改的意见搜集一下交给她。到会的人员本来以为那天会听到“客人”自己的高见。他们却没想到，上午到了锦江小礼堂，他们面对的是一台录音机，而通过录音机放出来的江青的所谓意见，实际上就是搜集上去的他们自己的意见。耗了近两个小时，在逐场听完了江青这个录音“指示”后，披着黑绸斗篷的江青才姗步出现，笑容满面地对大家谦虚道：“刚才你们听到我的意见了，当然，也讲不完整。我的脑子有问题，有时顾此失彼……”对此，面面相觑的众人哭笑不得。

“打虎上山”那场戏彩排时，江青来了。大幕拉开，舞台上的背景是一片莽莽苍苍的白桦林，既体现出深山老林的景象，又庄严肃穆，颇有意境。对此极具匠心的布景设计，台下有人发出轻微的赞叹声。舞美设计者胡冠时也不无得意，因为这是他

们一行人到东北的牡丹江深入生活，在桦树林环抱的杨子荣墓前凭吊时，眼见几缕阳光从墓后枝叶中漏洒下来，如利剑般拨划开了周围的沉郁，却又是那么安宁静谧，它毫不张扬却又充满勃勃生机的美，使胡冠时萌发了创作灵感，回来后和大家一起制作了这台布景。谁知江青见了皱着眉头扭过脸说："这个景很压抑。怎么用桦树林？它叫人想起一部外国电影，满脑子幽灵，我简直看不下去。"演完后在讨论中提及"客人"的"指示"时，有人劝胡冠时别用桦树林，他有点急了："我们下去生活，见当地多的就是桦树林嘛！原来小说里，不是还写着用桦树皮送情报吗？这是生活实际嘛！""我们还是尊重'客人'的意见吧。"一位"戏改领导小组"的成员委婉却坚决地劝他改掉。百般无奈的胡冠时，不得不忍痛将桦树林改为松树林。

原先因"第一夫人""亲莅指导"而备受鼓舞的剧组人员，渐渐发现这位一再说"我需要学习"的"客人"，实际上丝毫听不得同她不同的意见。周恩来总理到上海观看《智》剧后，在锦江小礼堂的一次舞会上对张春桥和编剧章力挥说："这戏里没老旦，能不能找个好点的老旦，为她写一个唱段，加一段老旦的戏？"他又强调说："这不是什么指示，是我个人建议。"章力挥正在考虑剧中李勇奇母亲的形象是否可以加强一点。受此启发，他决定在"夹皮沟遭劫"那场戏里，当她的孙儿被匪连长摔死、李妻以身遮护李勇奇中弹身亡后，添加一段悲愤交加的唱腔，并为她设计了跪步扑上前去的舞台动作。由于跪步属老生行当的基本功，他还特地找了老生演员张少楼改行"反串"一下这个角色。试演时，张少楼饰演的李母字字含恨，声声带泣，加上大幅度的表演动作，催人泪下。导演李仲林极为称赞，张

春桥也以为十分出色。可是江青看了，劈头盖脸地问："谁叫写的这加出来的一段？"章力挥陪着小心解释道："这不是为了控诉土匪罪行嘛。""要拿掉！"江青虎着脸下令。章力挥期期艾艾地哼哈着瞟了瞟一边的张春桥。"是谁叫写的？"察觉出什么的江青厉声追问道。"是总理。"章力挥答道。见江青听后冷哼了一声，一直没言语的张春桥这时开了腔："我们还是听'客人'的。这段戏拿掉。"

只是"客人"还有更飞扬拔扈的惊人表演。1966年4月底，终于得到江青恩准通过的《智》剧进行了彩排。彩排那天，上海市委第一书记陈丕显、上海市市长曹荻秋都前去观看。自诩为这出戏"呕心沥血"的江青，见了曹荻秋踌躇满志地问道："为这出戏可费了大劲了。你这位市长怎么也不来关心关心哪？"曹荻秋忙道歉说："我是关心不够，非常对不起！不过说实在的，我不懂京剧，关心也关心不到点子上。"江青冷笑一声，斜着眼瞅了瞅他说："你懂政治吗？要是不懂政治，我看你这市长也别当了！"说完扭过脸去，再也没搭理那个一脸尴尬、额际已渗出汗珠的上海市市长。在旁边亲眼目睹了这一幕的一位创作人员，顿时涌起一阵"客人"极其蛮横无理地"反客为主"的恐怖感，浑身起了鸡皮疙瘩……

大概正因为江青自认为《智》剧是自己最下功夫的"杰作"，所以在之后"册封""样板戏"时，《智》剧一蹴被名列八个戏的榜首。

1967年，就在八个"样板戏"首次聚集在北京会演期间，毛泽东又一次出席观看了《智》剧，并就杨子荣"迎来春天换人间"的唱词，提议改成"迎来春色换人间"。伟大领袖观看这出

戏并亲自加以指导点拨，在毛泽东已被神化的年代，自然具有“艺术上和政治上的伟大意义”。其后对毛泽东的这一字之易，不少报刊撰文予以颂扬，称那一修改使整个唱词“面目一新，涵意更深，辞采更美，音调更加谐调，意境得到了升华……具有丰富的思想容量和巨大的艺术感染力。这是锤炼语言的一个光辉的范例，值得我们好好学习”。而这一宣传，不啻又大大提高了《智》剧的地位。

四、几近夭折的《海港》

在上海被称为“江淮戏”的淮剧，是一种风格朴实粗犷，起源于苏北盐城、阜宁一带的地方戏。上海开埠以来的工人阶层，尤其解放前下层卖苦力的工人，大多来自苏北。淮剧作为他们的“乡音”，备受欢迎。

1963年初，在上海市委书记、市长柯庆施对文艺创作提出要“大写十三年”的口号后，上海淮剧团的编剧李晓明，深入到苏北籍工人比较集中的上海港装卸区去体验生活。9个月后，他创作了反映码头工人生活的淮剧剧本《海港的早晨》。不久，这出戏由上海淮剧团的著名演员筱文艳主演，在上海贵州剧场进行了公演。

这出戏描写了高中毕业的青年装卸工人余宝昌，因“腐朽的资产阶级思想”作怪，瞧不起装装卸卸、搬搬运运的码头工作，认为自己是大材小用，不安心本职工作，以至于发生了质

量事故。后经党支部书记金树英和队长刘大江分析事故原因，为国家挽回了损失。同时，余宝昌通过金树英耐心细致的思想教育、以及他母亲、舅舅的忆苦思甜，认识到了自己的错误，决心在平凡的工作岗位上做出不平凡的贡献。这出首次反映中国工人当代生活的戏曲，在公演后受到了戏剧界及观众的一致好评。

1964年初，江青在上海观看了这出戏。对淮剧《海港的早晨》，她表现出了异乎寻常的热情，认为“这出戏也可以改编成京剧，可以争取参加全国京剧现代戏会演嘛！”有了《智取威虎山》，还想多抓出几个现代京剧的张春桥，见“第一夫人”亲口“御点”此戏，自然欣喜万分，立即布置上海京剧院对《海港的早晨》进行改编创作。

这出一开头就打上“江记”烙印的京剧现代戏，远比《智》剧的命运坎坷……

“童本”《海港的早晨》莫名遭冷落

1964年4月4日，为京剧《海港的早晨》改编“开工”，张春桥代表市委破天荒地到绍兴路上海京剧院作了动员报告，并宣布由上海市委宣传部长石西民、文化局党委书记李太成直接抓这出戏。随即在锦江饭店三楼租了一套房间，将改编京剧剧本的何慢与郭炎生“关”了进去，让他们潜心工作，尽早拿出本子。石西民、李太成经常前去“督工”，了解改编的进度。

4月20日，剧本改出了第一稿送审，并到港务局码头听取了意见。与淮剧相比，京剧本的戏剧结构原封不动，只是适当

减少了淮剧中常用的念白，将唱词根据京剧的唱腔、韵辙做了一些调整。大概因淮剧已是江青通过了的缘故，审稿几乎当即顺利过关。上海京剧院雷厉风行地立刻组织了强大的导演、演出阵容：由著名戏曲家杨村彬任该剧导演，并参与剧本的修改，著名旦角演员童芷苓饰演主角金树英，并于4月25日投入了紧张的排练。按京剧稿本以主演者姓氏冠名的惯例，《海港的早晨》算是进入了“童本”阶段。

火烧屁股似地出本子、排练，盼的是能在5月底进京参加观摩演出大会。然而，当没日没夜地花了半个月排出戏来，请江青审看彩排时，“第一夫人”年初的热情陡然消失了。经石西民、李太成转达她的“意见”，归纳起来仅一句令人难以捉摸的话：“照《智取威虎山》改”。对《海》剧是否能参加观摩演出大会却只字未提。然后江青就去了北京。

当时上海确定赴京参加会演的剧目，除《智》剧外，还有《战海浪》、《审椅子》、《柜台》、《送肥记》4个小戏。《海》剧剧本既然还得修改，一些演员中的精兵强将也就只好先抽出来投入小戏的排练。好在江青并没断然说《海》剧不能参加会演，希望依然存在。于是编剧们竭力揣摩着江青的那句话，耗心费力地苦战十来天，在5月中旬末拿出了第二稿。适时石西民调任文化部副部长，改由张春桥接管此戏。当京剧院请示此剧是否赴京时，不明白江青葫芦里卖什么药的张春桥，只能用“还没研究”来搪塞。赴京的上海代表团即将启程了，对《海》剧组究竟去不去北京最终还是代表团副团长李太成表了态：还是去北京，到北京后先请江青审看一下，根据她的意见再考虑是否参加观摩演出。

于是《海》剧组悄然随上海代表团到了北京。因身份尴尬，以至于周恩来总理在京第一次观看《智》剧时，询问团长张春桥："听说上海这次带来了两台大戏，另一台是什么戏啊"时，不见江青表态不敢贸然作答的张春桥，不得不含糊其辞："那台戏很不成熟，我们是来听取意见的。"

尽管在京近两个月，下榻在北京军区招待所的《海》剧人员，望眼欲穿地等着江青拨冗"指导"，但始终就没有请得动这位首长屈尊光顾，仅在驻地，为还没正式看过修改稿的张春桥，不化装地"响排"了一次。

江青对京剧《海港的早晨》冷落的原因，张春桥在北京终于摸出点底里。江青在一次听取他汇报《智》剧情况并涉及《海》剧时，她恨声说："与童芷苓在一个党内，我感到羞耻！"张春桥这才恍然大悟：江青是出于对饰剧中主人公的女演员强烈的憎恨不满，才对此戏不理不睬呵！虽然童芷苓这个共产党员究竟在什么地方得罪了江青，这对张春桥来说依然是个谜，但对江青唯命是从的张春桥已不屑一顾了。将童芷苓从《海》剧主角的位置上拉下来固然不难，只是上海的京剧旦角演员中，却唯有她在唱腔上熔荀派、梅派、程派于一炉，过去又饰演过现代戏《白毛女》中的喜儿、《赵一曼》的主角，具有丰富的现代戏表演实践经验，而且年龄也合适。要换下她，一时还真难找到合适的替代者。当然，童芷苓看来得尽早撤下来，不能重用，张春桥对此已暗下了决心。

8月酷暑，回到上海的《海》剧编演人员，统统被安排到港务局码头去"战高温"，体验生活，整整3个月。演员们自觉、玩命的劳动劲头，令码头工人深受感动。童芷苓还与一位吊车

司机结成师徒关系，以便深入细致地熟悉他们的生活，体验他们的思想情感。与此同时，编剧郭炎生、杨村彬，根据张春桥交代的“主题”：要突出阶级斗争和革命传统对接班人的教育，结合支援世界革命的国际主义精神，对剧本又一次作了重大修改。在修改的第三稿中，为表现金树英、刘大江等追回出国援外物资中装错的货包，乘小火轮追赶已启航的海轮，特地设计了一场“风雨追舟”——按他们的设想，京剧现代戏要反映城市、工业的题材，诸如轮船飞机等现代化交通工具难以避免，他们想作一尝试。借风雨交加的场景，编剧又为演员们精心设计了一系列武戏的身段表演。同时，为了突出此时犯了错误的余宝昌内心激烈的思想斗争，他们又借用电影平行蒙太奇的手法，用追光刻画余宝昌在江边愧恨交加徘徊的情景。这场戏舞台上动静对映，手法新颖，在试排中张春桥看了十分满意。接着，他们又调来了从上海音乐学院作曲系毕业、已在小戏《追肥记》中搞过音乐设计的黄钧，以及吴歌，包括琴师顾永湘、马锦良对《海》剧进行唱腔设计。

1965 年 1 月，第三稿的《海》剧进行了“响排”。为了加强演出阵容，余宝昌一角换上了童祥苓。这次“响排”结果，张春桥认为：这出戏的架子这样可以了，就是唱词还要加加工，扣子再扣得紧一点，春节期间就公演的计划也不改变了。

春节，京剧《海港的早晨》在大舞台、延安剧场公演了多场，赢得了观众和戏剧界的高度评价。童芷苓还撰文在报纸上专门谈了自己在深入码头生活时，向工人阶级学习，努力改造自己思想的体会。她万万没想到，此时张春桥已暗中提起了笔，就要抹去她饰演金树英的权利了。

江青的一番话又“枪毙”了“蔡本”

1965年3月8日，为上海市委新设的“戏改”小组和改组后的《海》剧创编班子，“童本”《海》剧在中国剧场进行了一场演出。而这也成了“童本”《海》剧的最后演出。

为了把已被江青列为京剧革命“试验田”的《海》剧进一步修改好，年初“戏改”小组重新充实调整了创编人马：编剧中换上了著名诗人闻捷、杂文家郑拾风、原淮剧编剧李晓民及何德贵，保留了原编剧郭炎生和何慢，而原导演兼编剧杨村彬，因见一再修改的《海》剧又要推倒重来，感慨道“这真是苦《海》无边啊”，为此被“罢官”驱逐出剧组，改由话剧导演张琴接任。同时，又从上海音乐学院借调了于会泳、庄德淳，会同原来的顾永湘、马锦良从事唱腔音乐设计。整个创作班子由何慢主持。在3月8日宣布新的《海》剧创编班子名单时，因没有通过江青同意批准《海》剧公演而受到批评的张春桥，忽然又认为“童本”中两个主人公金树英、刘大江围着中间人物余宝昌转不对，下一步的修改得突出正面人物，要通过他们表现中国工人阶级“胸怀祖国，放眼世界”的国际主义精神和革命豪情，以此为主题重新搞剧本提纲。

这年的4月，新的剧本搞出来了。在进入唱腔音乐设计的同时，张春桥召集编创人员商量演员问题，明确说童芷苓饰演主角不合适，得换人。并问谁可以顶替？京剧院没人，看看戏曲学校有谁可推荐？来自戏校的郭炎生踌躇着说：“学京剧的似乎找不出了。倒是学昆剧的华文漪、蔡瑶珖、杨春霞还不错。”

张春桥当即下令请来她仨先各清唱了一段，接着又彩排了一段，最后选中了蔡瑶珑、杨春霞任金树英的A、B角。因此，又进入了“蔡本”阶段。由于张春桥在此后向江青也反映了撤下童芷苓后没好的旦角演员顶上去的担忧，江青一声令下，不久就将她在全国观摩演出大会期间看中的宁夏京剧团的李丽芳调去了上海。

6月7日，江青在上海艺术剧场观看了“蔡本”《海》剧的彩排。观看的结果令江青恼火之极。她6月11日在锦江小礼堂和几位主要编剧的谈话中，将这出戏贬得几乎一无是处。她一开头就说：“戏走了弯路。细看下来，距离淮剧太远了。我很纳闷，同志们说尊重我的意见，可实际上却又不照我的意见做。其实我的意见很明确，曾和春桥同志谈过……改成京剧，我第一次看彩排走了样：不尊重原作，把原作长处弄掉了。当时急着上北京演出，我压下来了，那样做，要吃败仗……”

讲到剧本时，她说：“从细小地方看出来创作思想上不明确，不一致”，“有的词写得很漂亮，支援亚非拉写了很多，可就是没有劲……无须回避，是‘无冲突论’……关键是离开了阶级观点，没有矛盾，戏怎么出得了？……文学本应由一人执笔。”讲到音乐，“两个主角的形象都没有树立起来”；扯到舞美，“布景像鸡窝，没有一点黄浦江的气概！我去过码头，哪像这个样子！”对于“风雨追舟”一场中用追光打出余宝昌思想斗争的舞台处理，她讪称为是“鬼魂出现”；对童祥苓饰演余宝昌，江青说“让一个最好的演员演中间人物，不知什么鬼迷了心窍”。

最令江青不满的还是饰演金树英的蔡瑶珑：“金树英像个大学生、小学教员，毫无紧张气氛，总是笑眯眯的……她是个雷

厉风行的人，对工作热爱，是个带队的人，……现在服装也不朴素，头发也不像样子，距离人物十万八千里，怎能谈到豪情壮志？……小蔡的音色太嗲，杨春霞比她好，李炳淑嗓音姣．怎么演英雄人物呢？小蔡整个唱像小姑娘，一口上海官话，不过她是个培养对象……”

听着江青的指责，在一边的张春桥额际差点淌下冷汗，特别是江青说到自己为这戏焦灼不安，“这几天我一直在考虑，像热锅上的蚂蚁，坐立不安，走也走不了。”张暗想：这不是当众扇自己的耳光吗？因为这戏是他主管的。

这戏还得大改！蔡瑶珖看来也得换下来！

差点被断送的“李本”

1965 年 7 月，根据江青的意见，《海》剧又改出了一稿。经“戏改”领导小组的讨论，决定由李丽芳出任女主角金树英，由此《海》剧又进入了“李本”阶段。

无论是扮相，还是演唱，李丽芳显然比蔡瑶珖更像一个装卸队的支部书记。原本学昆曲的蔡瑶珖惯于用小嗓演唱，唱京剧就不够高亢激越；李丽芳则英姿飒爽，且嗓子越唱越“开”，而金树英的大段唱腔主要在后面几场戏中。

主角如今总算有了着落，但剧本则又一次搁浅了。尽管“李本”的第一稿是照江青的意见改成的，却还是被她否定了。屡唱屡试，总不能令她满意。8 月底，江青、张春桥索性要剧组全部下码头“深入生活”一个月，同码头工人一起“战高温”。并要创作组进一步“明确主题”，即通过对接班人进行革命传统

教育，反映思想领域的阶级斗争，并以英雄人物形象，体现出中国工人阶级胸怀祖国、放眼世界的国际主义精神和豪情壮志。塑造英雄人物也要明确，金树英和刘大江只是性格和工作方法上有所不同，不要给刘大江抹黑。在明确了主题和深入生活之后，重新结构一个故事。

一声“主题不明确”，整个剧本就得推倒重新来。无可奈何的编剧们虽然暗暗叫苦，但在11月还是拿出了新的一稿剧本。只是这一稿送审时依然未获通过，相反还引发了创作人员的内部矛盾。

《海》剧的编剧组合比较复杂，其中有写新诗的、搞杂文的、编京剧的、弄淮剧的，还有主编戏曲刊物的。他们原在各自的领域均无愧为独领风骚的翘楚俊秀，但要凑在一起搞一个本子，各人迥然相异的写作风格及个性就难免发生冲突。开始时这种冲突还能相互迁就，但长久迁就放弃了自己的精心构思和劳动，毕竟令人不愉快。何况江青、张春桥的种种意见产生的沉重压力，使编剧们在追究问题时无形中又将潜伏的不愉快引发成了矛盾。屡屡修改剧本导致音乐设计一再重起炉灶，于是音乐设计人员也对编剧产生了不满，最终连导演也卷入了这一矛盾的旋涡之中，并日益加剧。

编剧闻捷看出了其中的症结，请示李太成和张春桥能否由拾风单独改一稿。张春桥无奈地同意了。12月，拾风写出了改名为《码头风雷》的“李本”第三稿，供剧组讨论。可是《码头风雷》又没获通过。闻捷苦笑着安慰拾风：“看来领导意图还没吃透，您的大作只能算投石问路了。”

于是，重走回头路，编剧们又集体修改，改出了更名为

《铁肩谱》的第四稿。这时已是1966年初了。为了化解创作人员之间日甚一日的龃龉，主管剧组政治思想工作的京剧院党总支书记言行，在和平饭店请创作组成员吃了一顿饭，企图以饭桌上融洽的气氛，弥补一下彼此间的隔阂。只是她此举的目的并没有达到。

更不幸的是《铁肩谱》的送审结果。创作组原想把它在即将举行的华东地区现代戏会演中演出一下，听听意见，再进行修改。不料张春桥看了本子不仅断然“枪毙”，不准《铁肩谱》参加会演，还恼怒地发话道：“这个戏创作组内文人相轻，搞不好了！”没几天又传达：“客人”不管这戏了。而且江青要“戏改”领导小组的成员去看《龙江颂》，把《海》剧与《龙江颂》比一比倒底哪个好，同时准备将李丽芳调去《龙江颂》扮演主角。

总之，种种迹象都表明，江青已准备放弃《海》剧这块“试验田”了。眼见近一年来倾注了大伙儿无数心血的这出戏就要夭折，先前被层出不穷的纠纷矛盾弄得头脑发热、烦恼不已的创作人员，一下子都冷静了下来。这戏不能就此丢掉！何慢特地写了一份报告，在报告中他强调了这个戏在题材上的重要意义：一是“大写十三年”，表现的是社会主义革命和建设的现实生活；二是第一部表现工业题材，刻画上海码头工人的戏曲作品；三是这部作品从一开始就是上海文艺工作者自己创作的，它既不同于《智取威虎山》取材于别人的小说，也不像《龙江颂》原是福建省的一出话剧。总之，这部作品基础是好的，而且有特殊的重要意义。目前改编确实存在很多问题，但有毛病可以改，创作人员有信心、有决心将它改好。

这份报告张春桥审阅后，也许是何慢强调的《海》剧是土生土长的上海人写的那点打动了他。1966年1月下旬，张春桥终于示意这戏可以进一步修改，除了重申前述的修改意见外，又强调了要砍掉戏中人物间原有的家庭关系，突出阶级关系。

不用明说，大家心里都清楚，这是最后通牒，也是挽救这出戏的最后一个机会了。到了这份上，逼得编剧人员排除异见，齐心协力地整整苦战了一个月，终于拿出了修改稿。此稿把剧名改为《海港》，剧中人物的姓名也都改了。金树英改为方海珍，刘大江改为高志扬，王德贵改成了马洪亮，余宝昌成了韩小强。同时，拟定了由李丽芳饰方海珍（蔡瑶珑为B角，杨春霞为C角），赵文奎饰高志扬，朱春林饰马洪亮，周卓然饰韩小强的演出阵容。

正应了俗话所说的“人心齐，泰山移”。在5月25日于上海艺术剧场举行的彩排中，张春桥终于颔首通过了《海港》的审查，此戏才基本定稿了。《海港》在获得张春桥的肯定后，又请江青审看。虽然江青依着自己的秉性，对《海港》提了足有38条之多的修改意见，但无论就其重新焕发出的热情，还是对它的总体评价，都可知她对《海港》基本是满意的。这使剧组所有成员一直悬在半空中的心终于踏实了。

然而“文革”的狂飚已席卷了中华大地，正当创作人员对《海港》进行再修改之际，剧组接到有关方面的指示：《海港》修改告一段落，全体人员投入“文革”运动，凡借调人员回原单位参加斗批改。《海港》又一次搁浅了！

江青说“为这戏我可遭罪了”

1966年9月，风起云涌的红卫兵和“革命造反”运动将斗争的矛头开始转向“党内走资本主义道路的当权派”，只是各级的党政领导尚能控制“文革”的局面。月初，原“戏改”领导小组的成员言行、章力挥、闻捷，接到了中央文革小组20天后要上海《智取威虎山》、《海港》剧组进京演出的通知。《智》剧是没什么大问题了，《海港》却还留着许多有待修改的尾巴哩！针对江青前一阵子提的意见多半属导演处理方面的问题，他们急急忙忙去找了在话剧和戏曲导演上都有丰富经验的马科，请他前去导演《海港》。同时将《海港》的演出队伍“关”到了沪东工人文化馆，紧赶着修改排练。

对这火烧眉毛的“赶工活”，马科纵然有什么精妙的导演设想，也无暇细抠了。先要补上江青对导演意见的漏洞，这还比较好办。像江青曾指责舞台上毛泽东主席的画像显得脸色苍白，马科明白这是水银灯光的关系，演员脸上有油彩，相比之下按原脸色绘制的肖像直接挂到台上自然不行，不过只要稍微追加一点红光这事就完全解决了。听了全剧的唱腔音乐，马科也与眼下直接领导这出戏的闻捷商议着，对舞台上的人物动作结合其思想个性稍加丰富。像剧中韩小强思想苦闷徘徊时，马科为他设计了一个踢石子的动作，以体现年轻人的特点；又像戏里钱守维开茶水龙头洗手，韩小强上场后急忙将龙头关好，以这两个细节刻画出两人在思想本质上的根本差异。

经马科执导又小加修改的《海港》，确实较之以前增色不少。

想不到就在上海公演了两场、次日剧组即将乘车赴京之时，扮演马洪亮的老演员朱春林经人揭发有“反革命言论”。原由是有天他与人闲聊时兴之所至，讲：“要说过日子，最好的是吃在广州，穿在上海，死在台湾——干吗呢？可以睡棺材，不火葬。”这在当时岂不是明目张胆地欲投靠国民党反动派的言论？他被造反派当下揪斗关进“牛棚”自不消说，可他那马洪亮一角怎么办呢？随便找个人顶是不行的。原来江青看戏崇尚“原汤原汁”，对谁扮什么角色还记得特别清楚，未经她同意擅自撤换，她会没完没了找碴寻衅。如今朱春林出了这档子事，恨不得从鸡蛋里也能挖出个定时炸弹的造反派自然决不会同意放他走。怎么办？

一筹莫展、心急如焚的闻捷、马科对视了老半天，马科一拍大腿出了个主意：让朱春林的儿子朱文虎来顶！这不光是朱文虎也是老生演员，而且脸庞、个儿都与老子差不离，抹了油彩粘了胡子粗看还挺像。病急乱投医，闻捷虽感有点不妥，也只能这么干了。于是朱文虎当即被调唤来。赴京途中，马科一直拽着他坐在自己身边，给他说戏背词。到了北京住进旅馆又安排在一屋，比划着教他走步动作，好在朱文虎也极有灵气悟性，在京近一个多月，江青几次观看了《海港》，丝毫没发现这个破绽。从此后，朱文虎就正式接任了马洪亮一角。

1967 年 6 月 22 日，毛泽东在北京观看了《海港》。这位政治巨人无疑对它极感兴趣，讲“这戏写得不错，尤其是阶级教育一场，音乐也很美。”但是毛泽东也提出，剧中对钱守维的人物处理，要改成敌我矛盾。

见毛泽东充分肯定了这出“样板戏”，江青不无得意地说：

“为这戏我可遭罪了！呕心沥血，那戏是我经过几番斗争才改出来的！”

“旗手”的功劳本上从此又添了一笔伟绩！

五、战火硝烟孕育出的《奇袭白虎团》

在“样板戏”中雏形问世最早的，当推京剧现代戏《奇袭白虎团》。早在1958年春，它就像一株朴实无华的金达莱，开放在中国近邻朝鲜的国土上……

周总理的一句话催它呱呱落地

五十年代初的朝鲜战场上，有一支中国京剧演出队伍，经常冒着敌人的炮火，为朝鲜人民军和中国人民志愿军进行演出，在战火硝烟中，慰劳浴血奋战的将士，慰问伤病员。这支队伍，就是中国人民志愿军京剧团。

这个京剧团水平不俗，而且有光荣的传统。团中许多演员受过名家指点，如方荣翔曾拜裘盛戎为师，殷宝忠是谭富英的门生。他们原是在东北卖艺的一个京剧戏班，解放战争后期，集体报名参军，成为中国人民解放军第四野战军第七纵队京剧团，曾随解放大军的胜利步伐，南下直到海南岛，只是在建国后不久，又在邓华司令员的率领下挥师北上，跨过鸭绿江，成为志愿军京剧团。他们是演员，也是战士，在战火的考验中，他们

与英勇无畏的战士们血肉相连，部队打到哪里，他们就把戏送到哪里。

1957年底，中国人民志愿军胜利完成抗美援朝任务后，准备分批撤军回国。为此赴朝访问的周恩来总理，在志愿军总部欢迎他的晚会上，观看了志愿军京剧团演出的传统戏《秦香莲》。晚会后周总理上台接见演员，在称赞他们演得不错的同时，又意味深长地说："你们不久就要回国了，拿什么向祖国人民汇报呢？要想想这个问题。"

周总理的话在方荣翔、殷宝忠、李师斌等演职员心中掀起了波澜。是啊，他们是志愿军京剧团，为什么不能用京剧艺术表现自己所献身的这场正义之战，向祖国人民汇报呢？不久，他们看到一份"杨育才带侦察班捣毁白虎团"的材料。材料介绍了1953年7月，李承晚纠集了10万兵力，并以其王牌军首都师"白虎团"为金城一线主力，企图强力出击，为在不久后举行的板门店谈判中捞取资本。志愿军某部决定予以迎头痛击，出奇制胜，打乱敌军部署。某团特派一个由排长杨育才带领的侦察班，化装成敌军，插入敌人心脏，直捣"白虎团"指挥部，使敌军指挥失控，保证了金城反击战的全线胜利。这份材料令方荣翔等人兴奋无比，他们决定把这个英雄事迹改编成京剧，并立即下部队详细了解当时的情况。

没有专业编剧，几位演员就一边采访，一边自己商量本子。不几天，他们就根据李师斌、李贵华、方荣翔等人写出的初稿，投入了排练。殷宝忠、方荣翔既是导演又兼演员，由李师斌任主演。

当时的《奇袭白虎团》，只能说是一台活报京剧，完全按真

人真事来演，主人公就叫杨育才，剧情也简单：接受任务，化装潜入敌后，翻山过河，摸进敌巢，开打凯旋。然而这出戏得到了志愿军指战员的热烈欢迎，每一次演完后，大家都兴致勃勃地与演员们座谈，为他们的提高修改献计献策。他们在朝鲜几乎走遍了志愿军所有部队，这出戏在边演边改中也越改越好，除了在京剧中塑造了志愿军的英雄形象外，还增加了朝鲜阿妈妮和崔大嫂，体现了中朝军民同仇敌忾的战斗情谊。

在战火硝烟中孕育的《奇袭白虎团》，就此呱呱落地了。

重排《奇》剧大放异彩

1958年10月，赴朝8年的志愿军京剧团随总部最后一批撤离了朝鲜。回国后不久，已改任济南军区司令员的杨得志，将这个京剧团要到了山东，之后又集体转业，并入了山东省京剧团。那出诞生在朝鲜战场上的《奇袭白虎团》，开始几年还经常演出，后因道具众多，在以古装戏为主的巡回演出中携带不便，当时又强调“抢救遗产”，该剧渐渐就不常演了。

1963年秋，山东省为迎接全国京剧现代戏观摩演出大会，举办全省戏剧会演，省京剧团决定加工重排《奇袭白虎团》。会演中，此戏受到观众热烈欢迎，并引起省委领导的重视。山东省有关部门决定由省委宣传部副部长严永洁抓该剧的修改提高，参加全国观摩演出大会，并调来了编剧孙秋潮、导演尚之四加强创作力量。为突破真人真事的局限，该剧中主人公改名为严伟才。原只在剧中前半场出现的阿妈妮和崔大嫂，修改本中使她们贯穿始末，并加强了唱工，在加深中朝人民友谊，使

人物形象更加完整的同时，也丰富了不同行当唱腔在音乐色彩上的对比。但修改中的重点还是突出了侦察班的武打技艺，修改本借鉴汲取了传统京剧《雁荡山》中的表演技巧，又请歌舞团的同志帮助设计舞蹈动作，给严伟才为首的侦察班安排了新颖、惊险、壮美，而又符合战斗生活真实的“武戏”场面。无论是第六场“插入敌后”侦察班在风雨交加的黑夜中兼程前进，攀山越崖、翻过铁丝网、穿过布雷区的舞蹈，还是第九场“奇袭伪团部”的开打，全是运用简洁、洗练、鲜明、生动的京剧艺术手段动人心魄地体现了出来，从而大大增强了这出以“做、打”见长的京剧现代戏的魅力。

加工重排的《奇》剧，经严永洁和导演殷宝忠、尚之四商量，大胆启用了擅文武老生的青年演员宋玉庆扮演严伟才。由初稿中布置战斗任务的作战股长“提拔”成团长的角色，优秀花脸演员方荣翔则当仁不让。当时剧团的排练场十分简陋，仅在院内用篷布搭起一个大棚，四面透风。排练之际正值严冬，但排戏时没有一个演员不是汗流浃背的。难以想象的艰苦紧张，夜以继日的翻滚跌打，功夫不负有心人，修改重排的《奇》剧终于大放异彩。

1964年春末，文化部派员赴山东审查剧目时，不仅当场认可它与另一出京剧现代戏《红嫂》双双进京参加观摩演出大会，并表示将建议把排在第七轮演出的《奇》剧挪到前面。果然，在晋京的观摩演出大会上，它被提到了第一轮。

“这个戏不经过我不行”

全国京剧现代戏观摩演出大会正在进行。

6月23日，江青由陈其通陪同，在北京人民剧场首次观看了《奇》剧。剧中休息时，她深感意外地称赞道：“这个戏不错！那个团长和排长演得好。没想到山东的水平不低哩！……”

尽管在随即发生的《奇袭白虎团》与上海《智取威虎山》的“两虎相争”中，江青大施淫威，蛮横地一手遮天，偏袒已打上她“指导”印记的后者，但显然《奇》剧已给她留下了极其深刻的印象。她对《奇》剧的排挤无非是因为它还没有“姓江”，待山东省京剧团领略了她脚跺地皮颤的威风之后，江青开始对《奇》剧搞“收编”了。

观摩演出大会结束之前，领队的严永洁忽然被叫去中南海颐年堂。在这个由江青召集，周扬、林默涵、张春桥、陈其通参加的座谈会上，江青申明此会是专门研究《奇》剧有关问题的。她一再强调：“这个戏目前不行，必须很好地修改。改好了，要先给主席看，主席看了，才能对外公演。”冷不丁她又说了一句，“山东的同志不错，很能干，也是听话的……”东一锤子、西一棒槌地表达了她要“抓”这出戏，山东京剧团必须听她使唤的意图之后，江青指了指严永洁和当时兼任华东地区观摩团负责人的张春桥又说：“我很忙，具体修改工作你们可以找华东局有关领导联系。另外，要让演员们吃好，要像运动员那样对待……”至此，她已不讳言要把《奇》剧交给张春桥，通过他抓在自己手里的念头。

“第一夫人”既然如此指示，严永洁只好说：“好吧，这个戏的修改，就让春桥同志挂帅吧。”

也许正因为山东如此“听话”，两“虎”终于同归一主，使江青十分舒心。所以观摩大会结束后，山东京剧团被留在北京“磨戏”。只是她一时又撒手不管了，倒是周恩来总理接连看了四遍，从主题到道具，都不厌其详地提出自己的意见，同剧团耐心商量。而且在经过一段时间修改后，又以他的名义邀请朝鲜驻华大使和武官，以及原志愿军领导人杨得志等观看此剧，征求他们的意见。

8月10日晚，奉命前往北戴河的山东京剧团，在中央领导人的疗养地，为毛泽东主席及邓小平、李富春等演出了《奇》剧。江青携着女儿李讷，由严永洁陪同也观看了演出。

看戏时毛泽东的兴致很高。当他听到剧中的严伟才说：“我们必须用革命的两手对付反革命的两手，这叫做谈谈打打，打打谈谈”时，毛泽东笑道：“这些话不都是我讲的嘛！”

在不久毛泽东又看了《红嫂》后的一天，李讷跑到剧团驻地去玩。当演员们从她口中得知毛泽东喜欢《奇》剧，还说“山东一下子出了两个好戏，不简单”时，演职员们和严永洁无不欣慰万分。

又过了两天，江青突然来到剧团驻地，将大家召集起来，传达说：“主席肯定了这两个戏，要我问大家好！但不要骄傲，戏还要继续修改。主席说《奇袭白虎团》要达到声情并茂，《红嫂》要达到玲珑剔透。大家有没有信心啊？”

这是中国人景仰无比的毛泽东主席的指示，谁不衷心拥护？大伙儿异口同声欢呼：“有！”

眉开眼笑的江青事后又专门召见严永洁和剧团负责人说："这个戏不经过我不行。你们回去慢慢磨，不要让其他人干扰。有事可通过张春桥与我联系。"

经过如此一番的迂回曲折，《奇》剧已完全成了江青的囊中物。

磨难重重的"改戏"

毋庸讳言，当《奇》剧被江青看中时，山东京剧团上下无不欢欣鼓舞，并将此视之为莫大的荣耀和幸福。然而不久，他们就发现，这种荣耀和幸福，是要付出常人难以忍受的苦涩与屈辱为代价的，更不用讲无比艰辛的劳动了。

一切都源于江青"关怀"中反复无常的"指示"。仅就剧本的修改，她时而说要注意中朝关系，一会儿又讲这个仗是我们自己打的；今天要求全力突出严排长，所有的掌声都得鼓在他的身上，明天又抱怨严伟才成了光杆司令，"你们理解错了我的意见"。何况江青没有阅看案头剧本的习惯，她的"指示"是否落实全得台上见。这就不但苦了编导，也使演员们忙得团团转。有一段时间，她索性要整个剧团静以待命，既不准演出，又不让回去，弄得大伙莫名其妙又惶惑不安。事后张春桥才神秘地透露："这个事我当时不能讲，讲了你们更紧张。江青曾怀疑这个戏是为彭德怀树碑立传。现在查明了，当时他不在前线。"

自此，剧组的"磨戏"更小心翼翼了。非江青的指示不敢轻易改动。《奇》剧第三场中，有一个严伟才排除地雷的情节当时不够真实，济南军区司令杨得志看了，几次提出建议改一下，

左右为难的剧组迟迟不敢动。终于察觉出其中隐情的杨得志生气地说："我知道你们为什么不改，是江青不让你们改！"

1966年初，为了进一步使《奇》剧"声情并茂"，也有意在部队文艺工作座谈会上炫耀一下自己"抓"的这个军事题材，江青命令严永洁带领《奇》剧组去了上海，并为这出戏与《智取威虎山》专门成立了一个领导小组，江青亲任组长，张春桥为副组长，魏文伯、曹荻秋、严永洁等为组员。

如果说以前江青对《奇》剧的"指导"，还只是偶尔地光顾一下，那么如今足有半年，江青基本坐镇在上海，《奇》剧的修改几乎无时无刻不在她的眼皮底下，隔三岔五地来一通"指示"，这就把《奇》剧组折腾苦了。

江青先是指责剧组表演的打白虎团"没感性认识"，于是调来了众多的朝鲜战争资料影片，要剧组看了一个星期。接着在看戏中，左一条意见，右一个指示，信口开河，编剧、导演、作曲、舞美、演员，没有不被支使得团团转的。

叫剧组日子难过的，还不只是江青杂乱琐碎、无一定之规的意见，以及必须照此修改，关键在于若按她的意见修改戏还明显不如以前，她就会大发雷霆，把一泡烂污全甩在剧组身上。4月初，她再一次观看了《奇》剧后，又一次当众责骂严永洁："这个戏让你搞坏了！你给我滚蛋！回山东去！"江青指着她尖声嚷嚷道："明天再见到你，就派一个排把你押走！"虽然在怒气平息之后，她又改变了主意，不赶严永洁走了，但是，她还是吩咐曹荻秋和张春桥，要《智》剧的编剧章力挥和《海港》的作曲于会泳，参加《奇》剧的修改，并在一个星期内搞出来。

目睹过江青喜怒无常的章力挥，尽管有伴君如伴虎之感，又

顾忌这个戏如改得好也是山东的，若改得不好定会招人骂，但是他还是战战兢兢地接受了任务。属上海的章力挥尚且如此，更不用说《奇》剧人员整日提心吊胆了。事实上在上海的半年间，江青要将《奇》剧组赶回山东去不下于一二十次，其中承受压力最大的当然是负责这个戏的严永洁。4至5月间，他们整整有一个多月被关在一幢房子里改戏，吃喝拉撒睡排戏，真正足不出户。江青催得紧，苦不堪言的严永洁连续6天6夜没睡好觉，到了第7天实在支持不住，上床稍稍合了合眼，起来时眼前一阵天旋地转，栽倒在地板上，被送进了医院。即便这样，由于那次修改的结果，她还是差点又一次被江青撵回山东。

“五·一六”通知的发布，揭开了中国无产阶级文化大革命的帷幕，这是大陆10年浩劫的开始。然而对当时的《奇》剧组人员来说，却因江青已忙于这场政治运动，他们能稍稍得以喘息，并为了“搞运动”终于可以不背包袱地回山东了。

被江青最初看中时的兴奋与幸福如今已被极端的累乏与困惑所替代。踏上回归故里的火车时，历经磨难而耷拉着脑袋的剧组人员念叨着江青“这个戏不经过我不行”，而不由纳闷：这个戏经过她怎么会更不行了？当然他们最终还是虔诚地归咎于自己努力不够，因为江青是不会错的。他们万万没想到，这个答案江青和张春桥已经准备好了，那就是严永洁“处心积虑破坏‘样板戏’”。尽管，这位省委宣传部的副部长，为《奇》剧耗费了极大的心血。

六、璀灿夺目的芭蕾舞剧《红色娘子军》

在头一茬的八个“样板戏”中，不光有京剧，还有两出“革命芭蕾舞剧”名列其间——《红色娘子军》和《白毛女》。

芭蕾舞剧《红色娘子军》是按同名故事影片改编的。故事表现恶霸地主南霸天家的丫头琼花（后芭蕾舞剧中改名为吴清华），不甘做奴隶逃出南府，遭追击被殴打昏死过去。后遇海南岛女红军连队——红色娘子军党代表洪常青帮助指引，参加了红色娘子军。在娘子军乘南霸天做寿，洪常青装扮成华侨巨商打入南府准备全歼敌人时，化装成丫头的琼花按捺不住深仇大恨擅自掏枪打伤了南霸天，致使过早暴露了战斗计划，南霸天得以脱逃。经过洪常青的谆谆教导，琼花明白了“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己”的革命道理。在南霸天率地主武装伙同国民党军队进犯根据地的战斗中，为掩护娘子军主力撤退，洪常青不幸负伤被俘，英勇就义。奔袭而来的娘子军以排山倒海之势，消灭了敌人，南霸天也被击毙于琼花枪口之下。沉痛悼念牺牲的战友之后，在战斗中不断壮大的娘子军开始了新的历程。

那么，它是怎样被改编、创作成芭蕾舞剧的呢？

周总理的启迪

1963年，文艺“三化”的口号和编演革命现代戏的热潮，猛烈地冲击着每个文艺工作者的心扉。

这年秋天，北京舞蹈学校实验芭蕾舞团（当时芭蕾舞团还未独立建团）在天桥剧场演出芭蕾舞剧《巴黎圣母院》，周恩来总理前去观看。在演出结束后，周恩来邀请剧团主要领导和主要演职员在休息室座谈。座谈中周恩来说：“这几年你们演了不少外国名剧，学到了不少东西，能不能在这个基础上搞点革命化、大众化的作品？不能老是跳王子、仙女的。当然，芭蕾是外来艺术，一开始就完全民族化比较困难，可不可以先编个巴黎公社、或者十月革命题材的？”

周恩来的这番话，给了编导们莫大的启迪，他们的心再也不能平静了。

事后，周恩来又多次与文化部副部长林默涵谈及这个问题，并委托他抓一抓这件事。当年12月，由林默涵主持，在陶然亭的北京舞蹈学校，召开了一个由中央歌剧舞剧院院长赵沨，舞校校长陈锦清、中国舞蹈家协会的胡果刚、游惠海，以及芭蕾舞团编导李承祥、王希贤等人参加的座谈会，专门讨论编演芭蕾舞现代戏的问题。

会上，林默涵在传达了周恩来的意见后，提出自己的设想：“我看外国的生活我们也不熟悉，是不是再大胆一点，上来就搞一个中国题材的。”讨论中他又建议：“根据高缨的小说改编的同名电影《达吉和她的父亲》，故事很动人，反映了民族团结，

而且发生在少数民族地区，舞蹈、音乐都有特点，改编它怎么样？”其他的人也七嘴八舌提出了《王贵与李香香》等六七个题材。

李承祥、王希贤觉得这些题材固然不错，但服装上或长裙或长裤，芭蕾舞恐怕不好表演，说，“我们几个编导正在考虑改编《红色娘子军》，已经有了一个初步构想。”

他们的设想令大家精神一振，并赢得了与会人员一致赞同。兴奋的林默涵当场拍板，决定把《红色娘子军》改编成芭蕾舞剧，并委托赵沨组织人员创作音乐，李承祥等负责编导、选演员。然后就组队去海南岛体验生活。

创作班子不几天就组建起来了。由五十年代末创作过舞剧《鱼美人》音乐的作曲家吴祖强、杜鸣心，以及戴宏威、施万春担任作曲，李承祥、蒋祖慧、王希贤任编导，马运洪任舞美设计。同时选定了白淑湘、刘庆棠、钟润良、李新影、王国华等为男女主要演员。1964 年 2 月初，尽管离新春佳节已没几天了，无心与家人团聚过节的创作人员和演员还是踏上了南下的火车，直奔海南岛去深入生活。

在海南岛，编演人员沿当年苏维埃根据地柳林地区和五指山、万泉河一带，直到鹿回头。白天他们走村串寨，走访昔日的娘子军老战士，了解当地的风土人情，采集民间歌舞素材；晚上聚在一处研讨剧本、舞蹈、音乐与舞美的设想构思。然后，又在有关部门的安排下，到海南岛的广州军区某边防部队当兵，体验战士生活。在广州，他们又访问了电影《红色娘子军》的编剧梁信，聆听了他的创作体会。就在广东期间，创作人员已初步拟就了六场舞剧的框架结构，并根据部队生活实践，形成了

娘子军“射击舞”、“投弹舞”等群舞片段的设计。

收获甚丰的海南之行结束后，一回到北京，他们即分头投入了紧张的创作。3个编导每人负责两场戏，然后统一合成。作曲按主人公的不同主题及不同的群舞分工创作，再根据舞蹈要求处理音乐的发展。舞美也搞出了布景及服装道具的小样……

周总理感动地做了检讨

1964年6月底，芭蕾舞剧《红色娘子军》就进入了全剧钢琴伴奏连排，并确定了女主角琼花由白淑湘扮演，男主角洪常青由刘庆棠扮演。

在此期间，亲自挂帅的林默涵及赵沨、陈锦清等领导、专家，对新排出的舞段和新作成的曲子，事必躬亲，逐场逐段地去看、去听，并当场研究讨论，决定修改方案。如第一场琼花遭毒打昏死过去又慢慢苏醒的情节，大家颇感生硬拖沓。林默涵建议：晕倒的人泼点冷水才醒得快，这里可借大雷雨把她浇醒，这也符合海南地区气候特点。对连排中部队同志提出的演员们气质上较多“娘子”，还不像“军”的意见，林默涵与有关领导当即决定：编导继续加工剧本，演员们再次下部队当兵锻炼。

9月25日，经修改又重新排练的芭蕾舞剧《红色娘子军》，以中央歌剧舞剧院芭蕾舞团的名义，在天桥剧场正式彩排。为了解有关人士的反映，头两场演出邀请了廖承志、周扬、江青等人前去观看。

彩排演出的结果令人欢欣鼓舞。事实表明，编导在舞剧中，

不仅塑造了像琼花、洪常青这样性格鲜明的人物，表现了中国现实的革命斗争生活，并在舞蹈设计中根据内容需要，广泛而巧妙地吸收了中国民间舞蹈、京剧的表演技巧，还从部队生活和军事动作中提炼出了舞蹈语汇加以运用，从而使这出芭蕾舞剧体现出浓郁的中国特色，也鲜明地塑造了娘子军飒爽英姿的群体形象。该剧的音乐创作也富有特点：琼花的主题明快、抒情而富有节律上的力度变化；洪常青的主题则坚定沉着又别具深邃开阔的意蕴；南霸天的主题则险诈阴狠。这些音乐主题在剧中的交织展衍，产生了十分强烈的戏剧性。而众多以优美的海南民歌曲调为素材的乐曲穿插，及贯穿始终的《娘子军连歌》，又极大地丰富了音乐色彩，为舞剧提供了鲜明的背景材料。这些成功的艺术处理及演员们的出色表演，赢得了观众的高度赞赏，第一次接触此剧的江青也表示搞得不错。

周恩来观看了第三场的彩排演出。一剧终了，他的眼睛湿润了。在他鼓着掌走上舞台与演员见面时，头一句话是自我检讨："我比你们落后了、保守了。我原来想，用芭蕾形式表现中国现代生活恐怕有困难，是否先编个外国革命题材的过渡一下。没想到你们演得这样成功！过两天，一位外国元首来华访问，就由你们演出招待。"随后他又招手把乐池里的指挥黎国荃和乐队请上台，与他们一一握手："你们辛苦了……"

芭蕾舞剧《红色娘子军》的公演轰动了京城，各报刊争相发表评论和观众来信，盛赞新中国第一代芭蕾艺术家创作演出的这出中国芭蕾舞剧。在此之后的演出中，也获得了国外来宾的好评。前苏联部长会议主席柯西金来华观看了该剧后，这位生活在欧洲芭蕾中心——俄罗斯的政治家也赞不绝口："好！我

们还没有你们大胆呢!”

江青无中生有泼冷水

1964年10月8日，党和国家领导人毛泽东、刘少奇、朱德、彭真等，在中南海小礼堂观看了芭蕾舞剧《红色娘子军》。毛泽东看了极为高兴，当场就讲了：“方向是对头的，革命是成功的，艺术上也是好的。”这是那位政治巨人对一出戏极少当场给予的赞扬!

《红色娘子军》演出的巨大成功令人刮目相看。这年10月底，他们应邀去广交会为各国客商演出。临从北京去广州前，忽然院长赵沨到芭蕾舞团，传达江青的有关“指示”。兴许毛泽东没看过《红色娘子军》的电影，据江青说，毛泽东那晚在看到芭蕾舞剧第三场，见洪常青里应外合攻克椰林寨时，曾随口问道：“洪常青是怎么进南府的?”电影中原有娘子军连开会定下计策，由洪常青乔装华侨巨商骗取南霸天信任，夜宿南府的情节。舞剧改编中为发挥造型艺术特点，取其精粹而删略了。本来这一艺术处理向毛泽东解释一下即可，不料江青无中生有地要求剧团修改：在二、三场间另加一个过场，表现洪常青他们制订作战计划。

古今中外的舞剧从没表现过开会的，江青的主意可难坏了芭蕾艺术家们。几位编导硬着头皮，设计了让洪常青他们围着桌子，对着地图比比划划的过场戏。唯因舞剧不能说话，排练中就看着几个演员打哑谜似地瞎忙乎。更甭说让观众看明白了。眼看南行即近，勉为其难的编导无奈地请示林默涵、赵沨：去

广州是否仍照原样演出，过后再琢磨修改？几位领导也只好同意了。

芭蕾舞团赴广州、深圳的演出，无论是外商、香港同胞，还是国内观众，都赞不绝口。就在他们刚载誉返京，编导们还没喘过气来揣摩如何解决那个难题时，江青已电话通知赵沨带《红》剧编导和主要演员前去见她。

在中南海颐年堂，江青乍见之下，对他们劈头盖脸地就是一顿教训："我叫你们来，知道干什么吗？是泼冷水的！你们别让胜利冲昏了头脑！这个戏还不行，我要指导你们改。一定要改……"诚惶诚恐的演职员们在江青的指责下颇感困惑的同时，又对有幸能得到"第一夫人"的关心而欣喜无比。

从此，江青多次亲临北京南城太平街的芭蕾舞团所在地，"指导"《红》剧的修改。也许是她明白自己对芭蕾艺术一窍不通，《红》剧的修改要真正贯彻、体现出她的意图，终究还得依靠剧组的专业人员，因此江青对芭蕾舞团的演职员们在开始时堪称平易近人、和蔼可亲。有一天傍晚晚饭后，一位青年男演员穿着背心短裤，正坐在大门口台阶上乘凉，只见一辆轿车驶进院子，江青迎面从车中跨了下来。就在这位男演员为自己在首长面前极不雅观的衣着，犹豫着不知是上前迎接，还是赶紧躲开为好之际，江青却毫不介意地主动走上前去跟他握了握手，还微笑着问："你是团里的演员吗？团领导在吗？"这事着实令那位演员激动了好大一阵子，他兴奋地拔腿把下班的团领导一一找去见江青之后，还不止一次地将自己的"奇遇记"讲述给同事们听。

1965 年春，已将芭蕾舞团视为己出的江青，让剧组去天桥

剧场要亲自给《红色娘子军》拍剧照，并特地从北影厂调来一位化装师帮助演员化装。尽管其中不无摆谱的意味，但她还真在照相机前奔前跑后地摆弄了好一阵子，为几位主要演员的特写照还亲自打粉描眉地忙乎，把演员们心里给搅腾得热乎乎的。

为了“精心培植”《红》剧，显示自己的“关怀”和重视，江青又一声令下，把大型音乐舞蹈史诗《东方红》的美工组，全部调来“加强舞美设计”。遗憾的是，按她出的点子在舞美上大动干戈的一番修改，艺术效果并不好，远不如原来马运洪的设计成功，不得不恢复原样。

如果说江青对几出京剧现代戏的“指导”，其中还不无可取之处，那么她对《红》剧提出的意见，从她执意要加的那段“制订作战计划”的过场戏，到什么“琼花一到苏区，连长给她喝椰子水，这里有戏，应该发挥”之类的“高见”，纯粹与芭蕾艺术不着边际，令剧组穷于应付。所幸她的意见大多既琐碎又笼统，无关大局，修修补补除了费事，倒也不难。比较例外的，是江青在一次会见演员时，瞟见了跳群舞的演员薛菁华，打量着她，江青不禁脱口而出：“这姑娘很像年轻时候的我……”大概由于这段念旧的情结，当然更因为薛菁华的芭蕾技艺因努力刻苦确实不错，不久江青对她作了一次具体明确的表态：“让薛菁华来演连长。”连长是剧中除琼花之外的二号重要女角色，江青的一句话，就此改变了薛菁华的命运。

对这位令江青看到自己昔日影子而怦然心动的女演员，江青的确情有独钟。“文革”开始，在扮演琼花的白淑湘被当作牛鬼蛇神揪出来后，薛菁华又成了剧中的女主人公。也不知是真是假，江青自述得到一份报告，言及当年娘子军中有一个叛徒

叫琼花，于是她对女主人公所取的这个海南姑娘很有代表性的名字向编导提出异议："你们起这个名字不行，咱们得改一个。"无独有偶，她给女主人公另起的名字，是与"菁华"颇为相近的"吴清华"。自然，"旗手"的这一提议当即被采纳"执行"了。

"项庄舞剑，意在沛公"。江青对《红》剧"指导修改"，本意不过是就此给它打上"江记"烙印。目的既然已经达到，而明摆着按她意见重新彩排的《红》剧实在是弄巧成拙。所以在1965年下半年江青观看了修改后的《红》剧大发脾气："这是搞的什么呀？你们整个理解错了，我不是这个意思嘛！你们把这个戏改坏了！"在将责任轻巧地推到他人头上之后，得了便宜又卖乖似地加了一句："全给我恢复原来的……"

后来成了"样板戏"的《红》剧，在1967年之前，在江青掌中经历了"翻手为云，覆手为雨"的一番胡乱折腾之后，又恢复了原样。

七、载歌载舞的芭蕾舞剧《白毛女》

"看人间，往事几千载。穷苦的人儿，受剥削挨鞭挞，年年代代，年年代代……"从这强抑着愤恨的歌声中拉开序幕，在剧中又穿插了大量的伴唱，并于充满希望激情的合唱声中结束全剧——同样是芭蕾舞剧，"样板戏"《白毛女》以其载歌载舞的独特形式，明显有别于《红色娘子军》。而在所有的"样板戏"中，芭蕾舞剧《白毛女》的遭遇也不无独特之处。

“新嫁娘上轿——头一回”

1964年元旦过后不久，严冬中的江南还寒风凛冽，阴冷彻骨，然而处在上海西郊的上海舞蹈学校却洋溢着一派热烈的气氛。年前周恩来总理对文艺工作提出了“革命化、民族化、群众化”的“三化”口号，这个学校的党支部就如何结合创作，在芭蕾舞这一外来的艺术体裁中实行“三化”，组织部分编创人员展开了讨论。受戏曲界排演现代戏的启发，又风闻北京舞蹈学校有意将《红色娘子军》搬上芭蕾舞台，在讨论中他们决定将歌剧《白毛女》改编成芭蕾舞剧，并当即成立了由校长李慕琳、编导胡蓉蓉和作曲家严金萱组成的创作小组。

由贺敬之、丁毅执笔编剧，马可、张鲁等作曲的歌剧《白毛女》，自1945年4月于延安首演以来，早已成了中国歌剧久演不衰的典范之作。这部歌剧叙述恶霸地主黄世仁逼死佃户杨白劳，奸污其女喜儿，后又企图把她卖掉。喜儿逃入深山，变为“白毛女”，被偶见的农民误认为“白毛仙姑”。直到八路军解放该地，斗倒地主，喜儿才获得了新生。歌剧以传奇式的故事，和“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”的鲜明主题，一直深受人们欢迎。剧中的众多唱段，也因具有鲜明的时代特点和浓郁的民族风格而脍炙人口。尤其在五十年代初该剧被拍摄成故事影片后，《白毛女》更是家喻户晓。从剧情到音乐，无疑都为《白毛女》改编成芭蕾舞剧提供了很好的基础，然而要与芭蕾艺术结合得水乳交融，对编创人员来说毕竟是“新嫁娘上轿——头一回”。为此他们拟定了一个先片断、后全剧、边试

验演出、边修改提高的总体方案。只是对艺术上的整体构想，一时还没有底。

春节过后，获悉北京舞蹈学校《红色娘子军》的创作组已去海南、广州深入生活，《白毛女》的创作小组一行3人也南下广州。他们此去不仅是想了解一下芭蕾舞剧《红色娘子军》究竟准备怎样搞，同时更想听取一下当时在广州治病的上海市委第一书记、市长柯庆施的意见。

柯庆施在病榻上对《白毛女》编创人员谈了自己的看法："芭蕾要改革。我们要搞民族舞剧，载歌载舞，使群众喜闻乐见。"虽然这位以在戏剧界倡导"大演十三年"而被江青引为知己的上海市委书记，似乎并没有弄清芭蕾舞和中国民族舞在艺术形式上的不同；但他"载歌载舞"的建议，还是给予了编创人员莫大的启迪，并在以后成为他们创作中整体艺术构思的一个基本立足点。

窝囊的杨白劳成了反抗英雄

冬去春来，经过几个月夜以继日的创作、排演，1964年5月，由蔡国英、顾峡美等主演的小型芭蕾舞剧《白毛女》，在"上海之春"期间进行了试验演出。演出仅有一幕，并且剧情完全来自原来的歌剧：除夕之夜，躲债回家的杨白劳与喜儿欢聚，却在黄世仁逼债下被迫自杀身亡，最终喜儿抵债而被黄世仁抢走。对于习惯于故事有头有尾，而看着单用舞蹈形式表述剧情往往不知所云的观众来说，如今凭借剧中伴唱歌词的提示，以及大多数人对原歌剧的熟悉，他们至少看懂了这出芭蕾舞剧所

演绎的情节，这使观众们兴奋异常。

当然，还有观众看完了它觉得费解。在一次听取码头工人意见的座谈会上，有人就对剧中杨白劳在台上捧着个大坛子跑来蹦去，最后仰脸伸脖就着坛口喝了什么死去的表演表示不解。当编导人员告知杨白劳喝下的是足以致人丧命的盐卤后，工人们愈加困惑："家中藏那玩艺儿干吗？"因为南方寻常百姓家中做豆腐都用石膏，而不同于北方用的是盐卤，难怪他们不明白。当经解释他们终于知道了其中缘由之后，一位苏北籍的中年码头工人愤愤地说：

"要我说杨白劳喝盐卤自杀太窝囊了！当年我妈受了地主的侮辱，我就是打死了那个狗杂种才逃到上海来的。杨白劳得拼一拼，不能这样白死！"

这次座谈会上工人的发言，给了创作人员及当时直接抓这出舞剧的上海市委宣传部长杨永直、文化局长孟波很大的震动和启发。鉴于杨白劳喝盐卤自杀的情节在剧中确实难以用舞蹈语汇演绎清楚，在接踵研究修改和扩编成中型芭蕾舞剧的过程中，他们决定要强化阶级斗争的主题思想，进一步突出农民的反抗性，不受原歌剧剧情的局限。由此编导专门设计了杨白劳拿起扁担 3 次奋起反抗，最后被黄世仁打死的情节。这一情节的修改，既适宜于舞蹈的表现，又突出了杨白劳内在的斗争性格，且加强了矛盾冲突，也为喜儿后来的报仇和反抗做了有力的铺垫。当时为了加强创作力量，应邀前去担任艺术顾问的著名戏剧家黄佐临，提议黄世仁可用手杖剑杀死杨白劳，一方面使这一情节更为合理，另一方面也有助于对这个恶霸地主阴险凶残形象的刻画。

这年10月1日，经过改编已有别于歌剧，场次也有所增加的中型芭蕾舞剧《白毛女》进行了试验性演出。由于剧中每场喜儿都有繁重的大段舞蹈，演员的体力消耗极大，所以饰演喜儿的演员又增添了张美珍、茅惠芳。在中型芭蕾舞剧中方始登场的男主角王大春，则由凌桂明、欧阳少鹏扮演。尽管当时演出的《白毛女》才五幕，从艺术上来说还不乏粗疏的地方，但在整体结构上已具舞剧的雏形。观看后的上海市党政领导和观众，在对他们的演出予以充分肯定的同时，鼓励编创人员早日将《白毛女》搞成大型芭蕾舞剧。

这时北京的芭蕾舞剧《红色娘子军》已经公演，并轰动京城，这无形的竞争和压力也给《白毛女》的编创人员增加了动力。为了增强大型芭蕾舞剧的创作力量，上海市委宣传部和文化局，特地从其他艺术团体先后抽调了胡冠时、杜时象、陈本洪等前去搞舞美设计，樊承武任乐队指挥，张鸿翔搞音乐配器，编导中也增加了程代辉、林泱泱。除了增添一大批精兵强将，主管这项工作的杨永直、孟波也直接投入了创作，亲自为剧中的序曲，以及诸如《大红枣儿甜又香》等插曲撰写歌词。

在1965年第六届“上海之春”上公演的八幕大型芭蕾舞剧《白毛女》轰动一时，当时的报刊纷纷载文赞扬该剧是对“三化”有益的成功尝试。对杨白劳的“三扁担”更称赞备至，认为他在舞台上“打出了贫下中农的志气，打出了贫下中农的威风。”

《白毛女》在当时赢得一片褒扬赞誉，不光是因为在题材内容上契合了那时突出阶级斗争的政治氛围，同时也因为它在芭蕾舞这一外来的艺术体裁中注入民族化的内涵上取得了较大的

成功。它不仅巧妙地融合了中国民间歌舞里歌舞并重的传统形式，在舞蹈语汇中吸取了许多中国民族舞和戏曲身段表演的动作，还借鉴了川剧中常用的“变脸”特技和电影蒙太奇的手法，通过喜儿的头发由黑转灰、从灰呈苍、再自苍变白，简洁洗练却富有成效地表现了她独处深山，与严酷的自然相抗争、求生存的艰难历程。同时，全剧的音乐较之歌剧有了更富于戏剧性的发展，如《扎红头绳》中板胡的运用，刻画黄世仁形象采用的大三弦，以及为表现黄伪善与险毒在音乐上对民间的佛曲的变形处理等等，这些综合因素的有机结合，都使芭蕾舞剧《白毛女》具有极其浓郁的民族特色。

江青说这个戏我要了

1965 年 7 月 19 日，杨永直邀请此时正陪同外宾在上海的周恩来总理和外交部长陈毅，观看了芭蕾舞剧《白毛女》。

周恩来看后对它给予了很高的评价，说“这部舞剧基础很好。原来是歌剧，现在在舞剧中加伴唱很好，群众容易懂。”谈到喜儿头发经四变成了白毛女，他笑着啧啧称赞道：“上海可爱，勇于创造。”陈毅也诙谐地说：“在芭蕾舞中加伴唱，还有四变，都有创造性。我看三、四场再加加工，它可以扬名世界嘛！”在此之后，周恩来又先后 16 次观看过此剧的演出。

芭蕾舞剧《白毛女》问世伊始即赞誉鹊起，当时主管上海文教工作的市委书记张春桥也深感脸上有光。这年 12 月，正值江青在上海，张春桥按捺不住，特请江青前去徐汇剧场观看，并事先通知了上海舞蹈学校。这一天徐汇剧场如临大敌，从上午

起，上海市公安局长黄赤波就亲自仔仔细细地对剧场作了安全检查，并周密地布置了警卫人员，可是当晚直到应该开场的7点15分，都未见江青的踪影。为了使第一夫人对全剧有个完整的印象，校长李慕琳不敢擅自开演。半个小时过去了，见江青仍未到场，李慕琳不得不打电话询问张春桥是怎么回事。张春桥在电话中的回答令人深感蹊跷，“客人（即江青）说，总理既然看过了，她就不来了。”而就为了等这句话，整个剧场白白耗时半个多小时！

不知道是不是因为周恩来总理在她之前看了《白毛女》，令这位心胸狭隘的“文艺革命旗手”因此心存龃龉而有意冷落这出戏？虽然1966年初《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》在吹捧江青“领导戏剧革命”取得的“成果”中，芭蕾舞剧《白毛女》也榜上有名，但事实上在此前后，对这出戏江青从来就没有瞟过一眼，所谓的“培育”、“指导”更无从谈起。

“文革”开始后的1967年4月24日晚上，毛泽东观看了赴京的《白毛女》剧组的演出。陪同毛泽东前往的江青第一次看了这出戏。这时《白毛女》的演出阵容已有所变动，刚从上海音乐学院毕业不久的陈燮阳参加了音乐的配器工作，兼任乐队指挥。原来饰演喜儿的演员顾峡美，由于“文革”初期受北京大学南下串联的红卫兵动员，奋起造反，“反戈一击”批判芭蕾舞剧《白毛女》，说它是上海黑市委杨永直等一手炮制的一株“资产阶级文艺黑线的大毒草”。但曾几何时，她又成了“疯狂攻击毛主席革命文艺路线”的“反革命”，于是她自然从剧组中被撤了下来，换上了另一个“喜儿”的扮演者——石钟琴。

那次毛泽东、江青出席观看的《白毛女》演出极为成功。毛泽东称赞道："《白毛女》好。"他在演出结束后，又上台接见了剧组的全体人员。毛泽东的褒奖使《白毛女》剧组的每个人都兴奋不已。不料，这一幸福无比的激动还在他们胸中翻腾时，江青就给他们兜头泼了一瓢冷水。

次日，江青在张春桥、姚文元陪同下，召集剧组开了个会。她在会上哼哼叽叽地说："这个戏，主席讲了好，但还要加工修改。"接着，就修改意见，江青又作了具体"指示"：一是"四变"有"修养"味；二是加伴唱喧宾夺主；三是整个戏重女轻男，大春的形象要加强，要加一场大春打胜仗的戏；四是喜儿一人上山不可能，要几个人一起上山；五是序幕、尾声不好，要去掉。

江青这些意见，完全与周恩来深表赞许的肯定之处针锋相对。特别是那"四变"怎么会同正在被批判的刘少奇的《论共产党员的修养》有关系？几个编导人员百思不得其解。正当他们感到诧异且困惑沮丧之际，江青仿佛恩赐一般地说：

"这个戏我要了。上海，我就要了《智取威虎山》和《海港》。"

如果说江青把其他7个"样板戏"窃为己有，或多或少她还在其中起过一点有益的作用的话，那么芭蕾舞剧《白毛女》被扒拉到她"文艺革命"的功劳本上，纯粹就是她那厚颜无耻的一句话！

《白毛女》就此成了"样板戏"。

历尽折腾后又被“挂”起来

从《白毛女》成为“样板戏”起，“旗手”江青的“五点修改意见”就像五座大山，沉甸甸地压在了编导人员的心坎上。因为若照此意见进行修改，无疑等于将这出芭蕾舞剧彻底推倒，另起炉灶，而它也就因此面目全非地不成其为“白毛女”了。踟蹰为难的编导人员，就像一位整容医生，对着手术台上的亲生骨肉，不愿也不忍心下手。

好在《白毛女》出访、演出任务极其频繁。一会儿去日本，一会儿赴朝鲜。加上每年春秋两季广州外贸交易会招待外宾的来访及众多的节日演出，作为“样板戏”之一，它也必须崭露头角，杜绝了给它留下大块时间进行修改的可能性。何况借“文革”风云已登上中国最高政治舞台的江青，忙于在首都的政坛上呼风唤雨，无暇顾及、督促这出戏的修改。而实际主管文艺的于会泳，之后一直被几出京剧“样板戏”缠得焦头烂额，也没有精力加以关照。于是，江青“修改指示”的“落实”，无形中被搁置了下来，即使为了“普及样板戏”，《白毛女》于1974年拍摄成电影的过程中，也是仍按原编导本子，仅略作改动进行拍摄的。

在“文革”中一言九鼎的江青“指示”，毕竟还是要落实的。1975年初春，问世已整整10个年头的《白毛女》，整个剧组奉命被调往北京，住进了西苑饭店，由刘庆棠主持，闭门进行“修改提高”。编导人员不得不操刀纵锯，对自己精心培育出来的《白毛女》下手了。

砍头剁脚：将序幕、尾声去掉当然容易。但剧情先声夺人的氛围营造，剧末高潮的推现该如何处理？

添眼加耳：加一场大春打胜仗。只是它与全剧的戏剧结构没有丝毫关系，是不是有画蛇添足之嫌？

还得伸肠增肺：与喜儿一起上山几个人为好？那几个人在剧中先怎么交代？上山之后为维持生计她们要不要垦荒种田？抑或打游击当山大王？还有她们舞蹈应该是独舞？双人舞？三人舞？

五官七窍、心肝肺胃均已倒腾挪位，伴同的音乐也不能不翻江倒海。乐队指挥陈燮阳曾拍着自己因绞尽脑汁而开始谢顶的大额头自嘲道：音乐简直成了七巧板，你就看着它前后挪搭拼凑吧……

不许请假，不准外出，整整8个月，昼夜不分，马不停蹄地边修改、边排练，边由刘庆棠、于会泳审查。编导人员煞费苦心，然而按江青的指示，怎么修改怎么不顺，《白毛女》成了一锅夹生饭。历经磨难、精疲力尽的编导人员无奈地苦笑说：抗日战争才八年，我们这戏是十年还搞不完！瞧着这畸形儿无法向江青交差的刘庆棠，更是气急败坏地直骂娘。

萧瑟秋风吹人凉。11月的一天，张春桥前去审查修改后的《白毛女》。对于这出照江青的指示，如今改得拙劣不堪的芭蕾舞剧，他抽着烟，沉吟了半晌，什么话也没说。最后，只挥了挥手来了一句："你们可以回去了。"

历尽磨难的修改以失败告终，这在所有的"样板戏"中是绝无仅有的事。它所得到的惩罚也是其他"样板戏"所没有的，那就是原本的《白毛女》也不让再演出。"样板戏"《白毛女》就

此颇为蹊跷地被“挂”了起来，晾在一边。直到第二年金秋十月，“四人帮”被打倒之后，获得“解放”的《白毛女》，才又重新出现在舞台上，展示它原先载歌载舞的独特风采。

八、名为“交响乐”实是清唱剧的《沙家浜》

1964年11月18日，一辆“吉姆”轿车驶进了北京和平里中央乐团的驻地。按江青的说法，毛泽东在研究音乐问题，为此她特地来到这个中国最大的专业音乐演出团体，“给主席做些调查研究工作”。

成立于1956年的中央乐团，分别有一个编制齐全的交响乐队和合唱队，以及独唱独奏小组和创作组，集中了全国堪称一流的优秀音乐人才。建团以后，他们演出了大量的中外音乐名作，既有巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、李斯特、柏辽兹、柴可夫斯基、德沃夏克、肖斯塔科维奇等音乐大师的经典之作，也有中国作曲家黄自、聂耳、冼星海、贺绿汀、李焕之、丁善德、瞿维、马思聪、施咏康等人的作品，这些作品受到了听众的广泛欢迎。

然而进入60年代以后，“左”的思潮日甚一日笼罩着中国文化界，反右倾、民族化、革命化、“土洋之争”的激进口号，在音乐界甚嚣尘上。作为一个演出交响乐、合唱及独唱独奏高层次音乐艺术精品的“洋乐”团体，无论他们如何努力为政治服务，也总难摆脱所谓“封、资、修”、“名、洋、古”的批判

阴影。他们曾“创造性”地集体创作了漫画交响组曲《回击》，配合漫画，共分“反帝怒潮”、“瘟神旅行小曲”等4段共15个小标题，表现帝国主义及其走狗的丑恶面目，和他们在人民打击之下的狼狈相。为的就是用漫画帮助群众理解乐曲内容，宣传反帝内容，并证明交响乐是能参与政治斗争的。可是纵然他们绞尽脑汁，中央乐团的生存还是出现了危机。1963年12月毛泽东发表了关于文艺问题的第一个批示之后，文化部门一度停办了音乐艺术院校中的西洋乐器专业，地方和部队文艺团体的“洋乐队”纷纷下马，更不用说演奏外国乐曲了。

中央乐团的命运岌岌可危。为了在夹缝中求生存，乐团领导又按“三化”找米下锅，在交响乐队搞“革命歌曲大联奏”，循着当时音乐舞蹈史诗《东方红》的模式，乐队由大提琴演奏员作痛苦状，奏出歌剧《白毛女》杨白劳的主题，以示旧社会的苦难，之后是抗日救亡、解放全中国、社会主义好，最后管弦齐鸣奏出《大海航行靠舵手》，天幕上出现毛泽东画像，台上台下欢呼“毛主席万岁”。然而这毕竟不是中国交响乐的正途啊！连交响乐队的人也自嘲这是“活命乐”！

对中央乐团的前途命运忧虑重重的乐团领导，见江青“驾临”，自是喜出望外。可是江青在下车伊始，大讲了一通“交响乐实际上就是形式主义的东西，几个乐章没有什么内在联系，不仅中国人听不懂，白种人中的劳动人民也听不懂，许多资产阶级也是不懂装懂，表示自己文明。”又说，“外国曲子是资产阶级的，不能要！你们要革命！”最后略带炫耀地说：“现在京剧《芦荡火种》已改为《沙家浜》了，明天彩排，我看你们可以去看看，受受教育嘛！”

次日，在北京京剧团排练场观看《沙家浜》彩排过程中，首席指挥李德伦琢磨着能否来个“中西结合”！大跃进年代，交响乐队的圆号演奏员张孔凡、小提琴演奏员杨牧云和中提琴演奏员邓中安创作过交响诗《穆桂英挂帅》，就是以京剧音调为素材的，但没有声乐。现在能不能就用交响乐队给这出京剧现代戏伴奏？唱词内容是“革命”的，音调又是“民族的”，听众也能理解易懂，“三化”全齐了！

中间休息时，将京剧《沙家浜》视为己出的江青，得意洋洋地问李德伦：“你看怎么样？”但李德伦已完全沉浸在自己“中西结合”的构想中了，只说了“我想做个试验”。

从“坚持”到全剧《沙家浜》

回到乐团后，李德伦与喜欢京剧也会拉京胡的杨牧云、邓中安商量了一下，决定根据乐团的特点，把《沙家浜》中“坚持”一场的几个唱段改写成一组合唱，并用管弦乐队伴奏。一个月之后，征得团领导的同意，创作人员中又增加了作曲家罗忠镕。这位精擅和声、复调、曲式和配器的著名作曲家，对京剧并不熟悉，为了弄懂弄通京剧艺术，在参与作曲之前还真下功夫学唱了好一阵子。

1965 年 3 月，从外地巡回演出返京的中央乐团，投入了“坚持”的排练。江青闻讯，十分高兴，还要让北京京剧团的郭建光扮演者谭元寿去给“坚持”领唱。李德伦不好意思让人家成天跑来试唱，选了本团一个会唱京剧的独唱演员担任领唱。

4 月，“坚持”举行了彩排。这是京剧，但又不纯是京剧，在

宏大的交响乐队奏出前奏后，经过美声唱法严格训练的男高音的领唱，以其天鹅绒般柔和而富有光彩的嗓音，唱出了养伤的郭建光在芦荡中，面临缺粮少药，又不明敌情之际，遥望湖面，疑窦丛生，思绪万千的〔二黄导板〕。随着繁管急弦刻画的风雨骤起之声，合唱队中一人高呼“暴风雨来了！”由此引出了郭建光慷慨激昂、响遏行云的〔唢呐西皮导板〕：“要学那泰山顶上一青松。”在陡然加快的速度中，合唱队以深厚豪迈的混声合唱和一往无前的磅礴气势，轰鸣般接唱着：“要学那泰山顶上一青松，挺然屹立傲苍穹。八千里风暴吹不倒，九千个雷霆也难轰。……”尤其是合唱中用复调手法形成的不同声部此起彼伏、交错穿插的段落，和末段宽广、充满着颂扬寓意的乐章，深刻地揭示了18个新四军伤病员在艰难困苦的环境中，顶风抗雨，战天斗地的英雄气概，具有感人肺腑，却又不同于京剧的另一种强烈的艺术魅力。出席彩排的有关方面领导听后无不感到耳目一新，并公认这是一个艺术上的创举。

这些赞赏的反映马上就传到了江青的耳中。自以为有点石成金之功的江青乐呵呵地表扬道：“李德伦和中央乐团立了一功，在‘洋乐’民族化方面做了有益的尝试。但还不够，要他们争取在国庆节上演全剧！”

接到这个“指示”，离国庆只有半年了，上演全剧谈何容易？但知道自己的努力得到了“第一夫人”的肯定和赏识，这毕竟是令人欢欣鼓舞的。乐团当即正式成立了创作组，由李德伦任组长，高经华任政治组长，罗忠镕为业务组长，组员除杨牧云、邓中安外，又加上打击乐演奏员谈炯明。为了赶时间，创作组决定先创作三段，一人分工写一段。“军民鱼水情”由谈炯明搞，

“扫荡”（即后来的“敌寇入侵”）由杨牧云执笔，“智斗”则由罗忠镕和邓中安负责。有了“坚持”的经验，这三段的创作改编颇为顺利。由于除了“扫荡”，那两段全是独唱或对唱，所以团里经试唱后，确定了由张云卿饰郭建光，梁美珍饰阿庆嫂，林寄语饰沙奶奶，陈宝庆饰胡传奎，徐一之饰刁德一的独唱演出班子，并在谱子写出来后，立即投入了排练。为了加强阿庆嫂的音乐形象，创作组又为她增加了一段“授计”的唱段。

试唱过程中，创作组感到作为一出音乐剧，音乐中极有魅力的合唱还没得到很好的发挥，而且分散的几个唱段，尚缺少能提纲挈领、点明主题的“戏眼”。于是他们决定增写一段“序曲”。“序曲”可不像已完成的几个唱段有现成的京剧剧本和曲谱可依恃改编，从词到音乐全得创作。词的任务交给王旋传，写得极为出色。但谱写曲调的邓中安、杨牧云构思不一，最后由他们各自谱写后，交给罗忠镕统一改写。罗忠镕在改写中，又特地到北京京剧团，专门请教搞创腔的陆松龄帮助修改润色。“序曲”的唱词中，原有一段“三九年，阳澄湖畔，新四军众乡亲鱼水情长……”陆松龄即兴借用〔二黄慢板〕哼唱出来，显得格外优美深情。罗忠镕拍手叫绝之余，马上就将它谱写到了唱词上。

有头没尾也不合适，之后又由杨牧云和王旋传合作写了尾声（后改为“胜利”）。为了强调武装斗争取得了胜利，在尾声前还由罗忠镕添加了“奔袭”。

架子搭起来了，主旋律谱也出来了，接下来该是合唱与乐队的编配。这个繁重的任务义不容辞地压到了罗忠镕的身上。幸好“序曲”的合唱与乐队编配谈炯明分担了，要不然那一厚本

限时立刻要交出来的总谱准叫他累得咯血。即便这样，没日没夜地伏案劳作，也使这本来就清瘦的作曲家形销骨立如同抽干了血。

江青御定为“交响音乐”

1965年的国庆前夕，中央乐团用交响乐队伴奏的《沙家浜》全剧，由李德伦指挥，终于在中央音乐学院礼堂举行了彩排。那天，京剧界、音乐界许多人士都出席聆听。

匆匆忙忙写曲配器，风风火火赶着试唱试奏，作品显然还比较粗糙。大概由于这一新颖别致的音乐形式有人一时难以接受，在彩排之后征求意见的座谈会上，有人认为好，也有人认为它“不伦不类”并不表示赞赏。

一天后，江青去了。不知是她身体不好怕冷，还是出于“遮人耳目”的保安需要，那天在中央音乐学院礼堂后方特地拉起了一个大帷幕。江青在文化部和乐团的几位领导陪同下，听完了这部作品，这也是江青第一次正式接触这部作品。彩排完了，她显然十分兴奋，特地接见了创作组的全体成员。在接见中她说：“你们的作品，使交响音乐能让广大群众听懂，了不起！这说明西洋乐器、交响音乐也是能为人民服务的嘛！拜倒于西洋音乐完全是奴才思想，我们应该创造自己的革命交响音乐。你们立了一大功，我非常满意！……”

第一次彩排后因听到不同意见而有点沮丧的乐团领导和创作组成员，由于得到江青的首肯，这下可兴高采烈，长长舒了口气。

接下来该公演了。现在的问题是这部作品在音乐体裁上叫什么？无论在报纸或演出海报上，这都得有个交代。为此乐团专门举办了一个小型讨论会。

中央歌剧舞剧院院长赵沨认为这部作品的体裁应归属于清唱剧。清唱剧是一种介乎于歌剧与康塔塔（cantata）之间的多乐章大型声乐套曲，包括独唱、重唱及合唱，由管弦乐队伴奏。它有别于歌剧的是没有布景、服装和动作，多在音乐会上演出；与康塔塔的区别是篇幅较大，有较鲜明的戏剧结构和情节，各乐章的歌词在内容上也更具连贯性，从而具有史诗性和戏剧性。但是清唱剧（oratorio）本属西洋音乐的体裁，16 世纪末在西方形成，其代表作绝大部分以《圣经》为题材。oratorio 一词原意即是指进行祈祷和讨论宗教事务的个人祈祷室，后转指在祈祷室中演出的音乐，中国过去曾译为神剧、圣剧、圣坛剧等。赵沨的观点本来无疑是有充分理由的，但把表现中国革命的《沙家浜》与这种充满腐朽神秘气息的清唱剧挂上钩，在这“念念不忘阶级斗争”的年代，不啻是自找一顶阶级敌人的帽子往自己头上套！所以对赵沨的提法，在座的音乐家们或是沉默，或是“顾左右而言他”，尽管大家心里都明白，将《沙家浜》冠之以清唱剧，如同管托尔斯泰的《复活》叫长篇小说一样天经地义，却无一表示赞同。

当然，正因为在座的全是有造诣的音乐家，因此大伙也就从内心没一个同意江青所嚷嚷的“交响音乐”称谓的。交响乐是充分发挥各种乐器的表现功能来塑造音乐形象，并以交响乐队来演奏的大型套曲形式，是一种纯器乐的音乐体裁。如今的《沙家浜》，交响乐队固然也为情景铺垫、刻画和渲染起了巨大

的作用，但声乐毕竟是主体。只是音乐家们惧于江青的地位，都小心翼翼绕开了对她称其为“交响音乐”的评判。

喋喋不休的讨论，如同一个婴儿已经出世，却对他是否应称之为儿童而无法定论一样可笑。早已为创作《沙家浜》精疲力尽的罗忠镕颇不耐烦地提出：“干脆就叫‘《沙家浜》形式’得了！……”李德伦乐了：“海报就这么写？‘中央乐团演出：《沙家浜》形式的《沙家浜》。’那岂不成了绕口令！”

然而对这部由京剧音乐与合唱、交响乐和表演相结合的“四不像”作品终归得有个称呼。于是，有人提议称“京剧清唱”，有人建议叫“交响合唱”，有人认为“京剧大合唱”较为合适，还有人感到能不能叫“交响咔戏”？这一众说纷纭的场面，在以后中国音乐家协会为此召开的数次座谈会上又屡屡重复，见解迥异，定论也就难下。

纵然难以称谓，但对这部作品的评论却无形中因江青的“非常满意”，博得了一片公开的赞扬。当时中国音乐的权威杂志《人民音乐》，就在当年第六期的“编者按”中，称《沙家浜》“是在交响乐、合唱音乐领域中高举革命化、民族化、群众化旗帜取得的一次新的胜利”。而事实上，就利用我国戏曲音乐遗产作多声创作及发展具有我国民族特色的大型音乐体裁的探索而言，《沙家浜》无论对合唱的配置，还是对乐器的编配等，都很审慎地将原同名京剧音乐给予较好的艺术增色。“序曲”、“坚持”、“胜利”的合唱，都写得有声有色，管弦乐队也与京剧音乐的总体风格结合得比较好。作为一部大型声乐套曲，作曲家对原作素材的剪裁，对独唱、重唱、合唱、混声合唱等声乐演唱形式的有机搭配，也都做了精心构思和选择。从而使全曲

9个乐章的音乐，既在风格上保持前后一贯，又在形象上突出彼此间的鲜明对比，而且音乐的展衍自始至终脉络分明，结构严谨，层次跌宕而又井然有序，在当时确实是一部代表了较高水平的优秀音乐作品。

要公演了，形式的称谓终归得有。即使不便像驴马杂交的后代可明确叫骡子那样称清唱剧，不妨借“驴马杂种”也能使人多少明白一点其中内涵那样，就称《沙家浜》为“交响合唱”吧！于是，在1965年国庆节《沙家浜》正式公演的海报上，堂而皇之地冠以“交响合唱”。

这部“交响合唱”的演出取得了极大的成功，何况10个乐章的大作品，一演就是一台戏，所到之处掌声不绝。中央乐团不用为找米下锅或遭人白眼而犯愁，无论在音乐厅，还是下工厂、去农村，都是听众心目中的香饽饽，他们因此而扬眉吐气了！

1966年春，中央乐团按上级领导部门安排，下乡参加“社会主义教育运动”（即“四清”）。4月中、下旬，还在农村的中央乐团，聆听上级部门专人前去传达《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。听到《纪要》中说建国以来只有7个文艺作品是好的，其中提了“革命交响音乐《沙家浜》”，当时包括指挥李德伦在内的许多人都暗暗纳闷：不知是不是指他们的这部作品。当得知这部作品就是他们的交响合唱时，他们在高兴之余，又觉得对“交响音乐”的称谓是不是江青搞错了？毕竟，名为“交响合唱”，是经过专家、学者们慎重地研究讨论的。

两个月后，中央乐团全体返回北京参加“文革”。指挥李德

伦准备到家后马上给江青打个电话，解释一下称谓问题。谁料想，他一下火车，就被造反派以“反动权威”、“走资派”的名义揪了出来，关进“牛棚”。

之后，江青成了“文艺革命旗手”，金口玉言，一词一字均是圭璧戒律，自然更无人敢于“犯上”、“进谏”。于是，这台节目就此被“乱点鸳鸯谱”似地称之为“交响音乐”，而列入了八个“样板戏”之中。

第三章　宠辱交加的“样板团”

所谓的“样板戏”，从根本上来说，只是几个剧目。但由于在“文革”中它们与江青有着特殊的关系，和在政治生活中的特殊地位，首演并擅演那几个剧目的文艺团体或剧组，也就被冠以“样板团”的名号，从而在中国文艺界处于鹤立鸡群、举足轻重的地位。

江青始终牢牢地将几个“样板团”攥在自己的手里。“文革”前和“文革”初期，毛泽东的“全国学解放军”的号召深入每个年轻人的心灵，穿上绿军装，成为一名毛泽东的光荣战士，成了人们梦寐以求的夙愿。由此，“文革”初期热血沸腾的红卫兵为什么会如此热衷于一身军队的装束，并使它成为当时最时髦的服装，也就不难理解了。这股“从军”之风也风靡着中国的文艺界。1967 年“样板戏”会演期间，以《智取威虎山》剧组为首的几个“样板团”，纷纷要求加入部队编制，直属“林副统帅”的领导，并正式向中央递送了书面申请。江青闻讯后急忙赶去婉言劝阻：“别参加军委了吧！否则，我就管不着你们了。……我们共事这些日子来，我对大家是有感情的嘛！”之后又杀气腾腾地说：“样板团谁也不许插手！谁插手，老娘要骂

的!”

在这场申请参加军委编制的风波连吓带骗地被平息以后，江青通过她在“种试验田”期间培植的几个亲信，主持各“样板团”的行政工作，并借着与他们的直接联系，牢牢地把持着各个“样板团”。各“样板团”均设有内部的动态通讯，不定期地先由中央文革文艺领导小组，其后是国务院文化领导小组，再后是文化部创作领导办公室内刊组递交到江青手中，使她对“样板团”每个细微末节的动态都了如指掌。

在江青看来，“样板团”是她在文艺界的一支“御林军”，也是她实现自己政治野心的别动队。每逢江青需要吹捧自己，或向她的政敌发起以“大批判”为由的攻击时，总要在报刊刊登署名“《×××》剧组”或某个“样板戏”中某个主要演员的文章。

在那段文艺百花凋零枯萎，唯样板戏一花独放的岁月里，“样板团”是那么地惹人注目，在“样板团”工作的（包括成为“样板团”之前在该剧组呆过的）文艺工作者的日常工作和生活，被置于高压之下，不为外人所知，蒙上了一层神秘色彩。对于当年的“样板团”，有人羡慕，有人憎恶，有人向往，也有人唯恐避之不及。在我们揭开这层帷幕以后，也许我们对他们当时宠辱交加的状况会有新的认识。

一、“三突出”出笼始末

除了演“样板戏”，“样板团”最早的功劳恐怕要数为江青创立了一个“三突出”理论。

所谓的“三突出”是指文艺作品要“在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出中心人物”。仅从字面来看，这个观点若将“英雄”改成“主要”二字，倒也不失为古往今来所有成功文艺作品的一种创作方法。只是它在“文革”中何以会喧嚣一时，被吹捧为“无产阶级革命文艺创作的原则”？它的始作俑者是谁？

“样板戏”诞辰一周年需要大文章

1968年5月初的一天，上海《文汇报》文艺部的记者褚钰泉，兴冲冲地来到巨鹿路上海文化系统革委会筹备委员会驻地。

《文汇报》自“文革”开始不久，就成了除中央两报一刊外全国最引人瞩目的报纸。1967年1月4日，该报开创了全国造反派向本单位“走资派”夺权的先声，并在《文汇报》以重登毛泽东写于1957年6月的《〈文汇报〉的资产阶级方向应当批判》的特殊形式，宣告《文汇报》的“新生”。而毛泽东不久就支持了造反派向走资派夺权。然而，15个月后的1968年4月12日，在“一月革命”中“新生”，成为张春桥手中舆论工具的

《文汇报》却又成了脱缰之马，参与了“炮打张春桥”！该报不仅全文转载了4月7日《北京日报》《彻底粉碎“二月逆流”的新反扑》，隐指张春桥是其“黑后台”，并印发了《十个为什么》的传单，将矛头指向张春桥。“4·12”事件最终因林彪的救援使张春桥渡过了难关。《文汇报》自然就犯了严重的“政治错误”，弥补错误和过失的最好方法是“立新功”。眼见5月23日这个中国文艺界的盛典日即将来临，而这年的“5·23”正值“样板戏”问世一周年，所以亟欲“将功补过”的《文汇报》急急忙忙要为此组织一些重头文章，以“样板戏”为主题，歌颂毛泽东革命文艺路线取得的伟大胜利和丰硕成果。

重头文章的作者他们选中了于会泳。一则这个原上海音乐学院民族音乐理论教师写文章是行家里手，何况又是《文汇报》的老作者，早在1965年，《文汇报》就刊登过于会泳对《红灯记》、《沙家浜》音乐的长篇分析研究文章，并颇受江青青睐，有了这层关系，约稿比较有把握；二则如今的于会泳身份非同一般，身兼上海文化系统革筹会主任及上海音乐学院革委会副主任，更重要的他是上海两出“样板戏”的实际总管，两个“样板团”的头头，由他撰写这篇文章本身就有分量；第三，也是最关键的一点，早在文革前搞“京剧革命”之始，于会泳就在江青、张春桥直接领导下从事这项工作，且成绩突出，极受器重，他既有实际工作的体验，又对江青“文艺革命”的精神有较深的领会。由此三点，这篇文章的作者无疑由于会泳承担最为合适。

然而，褚钰泉未料想乘兴而来，败兴而归，于会泳断然拒绝了《文汇报》的约稿，理由是时下日常工作已令他忙得焦头

烂额，实在没时间静下来写文章。

碰了钉子的《文汇报》并未因此死心，尽管于会泳一再推辞，报社仍不愿放弃他们的计划。眼见时间一天天过去，最后文艺部的两位采编人员建议：于会泳能否抽时间同他俩谈一次，由他们负责记录并整理成文，再经于会泳本人审阅修改后刊登发表。于会泳考虑了一下，最后同意了。

于会泳首创“三突出”

早在《文汇报》约稿之前，为了使自己经管的“样板戏”修改工作能在江青那里获得顺利通过，搞理论出身的于会泳已做了许多资料工作。他广泛收集了江青对各出“样板戏”的种种指示及各“样板团”的总结材料，悉心研究，期待能从中归纳出几条足以代表江青一贯思想，又带有普遍意义的经验来。于会泳注意到，江青的所有“指示”剔去对剧情展开、导演调度、音乐设计、布景服装及舞台灯光等的具体琐碎意见，颠来倒去反复强调的实际上只有一句话，即“塑造好革命英雄形象”。强调主人公典型形象的表现与刻画，原本是文艺创作的一个基本常识。江青所要求的“革命英雄形象”，只不过对主人公的阶级属性、思想境界和行为方式，赋予了“高、大、全”的极端的“革命浪漫主义”理想色彩，而且它的体现，又是通过与反面人物及其他正面人物处处“棋高一着”的比较中显示出来的，这就决定了“革命英雄形象”的任何思想性格及行为处事方式都不能带有缺点。

于会泳想到自己已完全把握了江青“塑造革命英雄形象”的

总体原则，剩下要解决的唯一问题，只是要选择一个合适的名词，妥善、概括地加以表述。因此，当5月中旬，于会泳在上海文化系统革筹会的办公室，同《文汇报》两位采编人员述说这篇文章时，已经胸有成竹了。

初稿出来之后又经于会泳略加修改，另由他的秘书添加了几条毛主席语录，文章以《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》为题，刊载在1968年5月23日的《文汇报》上。

如同当时所有旨在"造神"的文章，对领袖"丰功伟绩"的讴歌赞扬无不运用终极性词语一样，此文对江青及其领导的"文艺革命"也充满了阿谀溢美之词："每当我们回忆起江青同志领导我们披荆斩棘奋勇前进的峥嵘岁月，总是抑制不住内心的激动，江青同志在京剧革命中的丰功伟绩，随着历史的发展，我们越来越有深刻的认识。是她，以最坚定的立场，最敏锐的政治嗅觉，选择了向帝国主义、封建主义、修正主义发动总攻击的突破口——"京剧"这个顽固堡垒；是她，以最顽强的战斗精神，率领了广大革命群众冲锋陷阵，把颠倒的历史颠倒了过来，让毛泽东思想占领了文艺舞台，从而揭开了无产阶级文化大革命战斗的序幕；是她，以最炽烈的革命激情，矗立了震撼世界的八个革命现代样板戏……"

不过这篇文章最为引人注目的，还是于会泳借转述江青的话，首创了革命文艺的"重要任务论"和"三突出"原则：

"江青同志反复强调，一定要让用毛泽东思想武装起来的无产阶级英雄形象占领京剧舞台，使京剧舞台成为宣传毛泽东思想的阵地。她说，在共产党领导下的社会主义祖国舞台上占重要地位的不是工农兵，不是这些历史的真正创造者，不是这些

国家真正的主人翁，那是不能设想的事。她指出：要在我们戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来，这是重要的任务。”

“我们根据江青同志的指示精神，归纳为‘三个突出’作为塑造人物的重要原则，即：在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物。江青同志的上述指示精神，是创作社会主义文艺的极其重要的经验，也是以毛泽东思想为武器，对文学艺术创作规律的科学总结……”

这是“三突出”首次见诸于世。不过它问世伊始，兴许是《文汇报》刚犯过政治错误，从上到下都对这张报纸有意表示冷漠，也可能当时的于会泳尚属人微言轻的“小人物”……反正，在当年纪念“5·23”汗牛充栋的大量报刊文章中，“三突出”并没有产生什么轰动效应。

“三突出”成了指导文艺创作的“根本”

在1968年，对于会泳《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》中提出的“三突出”，暗暗拍手叫绝的应该是江青和张春桥。

不能说江青对京剧艺术一窍不通，然而通览她在“京剧革命”中的众多“指示”，不难发现她对诸多“样板戏”的琐碎见解，多半还停留在感性式的即兴评论水平。江青作为一个懂点京剧，又下海演过京剧的演员，对一出戏会本能地感到好与不好在哪里，有些意见还不无道理，但她所有的“指示”从未能上升到系统的理论高度。对“京剧革命”江青私下不能没有苦

恼："京剧革命"既然是"革命"，就要有破有立、有理论指导。破的理论已有了毛泽东的批示，并在"文革"洪流的荡涤下把"牛鬼蛇神"赶下了舞台；立的实践成果也有了八出"样板戏"，而且从政治上不乏依据，可是新的艺术规范理论还没建立起来，这不能不是一大缺憾！

于会泳发明的"三突出"正弥补了这一大缺憾。令江青和张春桥欣赏的是：于会泳不仅将"三突出"的发明权拱手让给了江青，使人认为是江青在领导"文艺革命"中创立了原则性的理论纲领；更因为"三突出"作为文艺创作的一般性方法理论既有极大的涵盖性，与"典型化"一样无懈可击，而且在具体的阐释理解上又因其高度的抽象性，可以根据现实政治斗争的需要，随时填入不同的内容而为我所用。他们唯一不满足的是于会泳对"三突出"的"重要性"还不够突出，行文中将革命英雄形象的塑造仅仅作为"文艺革命的重要任务"，"三突出"也仅仅是"极其重要的经验"。而在江青、张春桥看来，这不光"重要"，简直就是"根本"！

于是，在中共中央权威性理论刊物《红旗》杂志1969年第11期中，由他们授意，专门刊载了《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》一文。文中一方面因袭了于会泳的"三个突出"，另一方面对他的提法进行了修正。文章强调了《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中提出的："塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务"；同时指出，"在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出中心人物"是指导革命文艺创作的"根本原则"，并且认为"三突出"是创作原则，是运用革命现实主义和

革命浪漫主义相结合的创作方法，塑造无产阶级英雄典型的重要原则，也是无产阶级党性原则在社会主义文艺创作中的体现。

从此之后，“三突出”作为“样板戏”的共生物，在“文革”期间也就成了中国文艺的经典性理论，成了文艺创作中丝毫违背不得的金科玉律。特别在1972年至1974年间，随着当时对“样板戏”的广泛宣传，“三突出”一词更是频繁地出现在报刊上。无论是对“样板团”的“经验总结”以及对“文艺黑线回潮”的批判，凡涉及文艺领域的文章，无不将“三突出”当作立论的依据。

“三突出”甚嚣尘上、家喻户晓，也引发了一些邀宠争功的文艺界帮闲文人的“灵感”。由“三突出”，又发展鼓噪出一系列以“三”为头的“革命文艺创作重要原则”及其“经验”、“启迪”。对应“三突出”，在编剧上有人鹦鹉学舌地提出“三陪衬”，即以反面人物陪衬正面人物，以正面人物陪衬英雄人物，以英雄人物陪衬主要英雄人物。此外又有什么“三铺垫”、“三围绕”等等。在音乐创作上，则提出了“三对头”，即感情对头、性格对头、时代感对头；“三个打破”，即打破旧行当、旧流派和旧格式；“三出新”，即表现出新时代、新生活、新人物……如同中国古代用阴阳两极概念来解释自然界万事万物的根本一样，围绕着“三突出”生发出众多“三”字打头的“文艺理论”，这成了当时诠释“样板戏”屡试不爽的法宝！

然而，犹如人世间的生活绚丽百态一样，反映生活的文艺创作方法也是丰富多姿的。“三突出”作为文艺创作典型化的方法，只是其中的一种，它无法替代和囊括其他反映人类生活情感、思想体验的文艺创作方法。将“三突出”当作文艺创作唯

一的原则，定为一尊，绝对化，加上“样板戏”中对“英雄人物”的“高、大、全”形象塑造的楷模作用，以及贯穿“阶级斗争”主题并加以高明或不高明的图解，其结果必然导致“文革”文艺“千人一面，众口一词”单调、贫乏的状况。特别是所谓表现“社会主义时期阶级斗争”的“样板戏”《海港》，从剧情到人物，都阉割了现实生活的真实，仅是简单化地把所谓阶级斗争进行直观映现，它连同“三突出”的方法，确实为以后表现同一历史时期内容的文艺作品提供了“样板”，只不过是一个拙劣不堪的样板，最终激起了观众的不满。对这类按“三突出”原则，以《海港》为模式炮制的文艺作品，当时百姓就极为反感。民间暗中流传着一个顺口溜：“一个女书记，站在高坡上，手捧红宝书，抬手指方向。敌人搞破坏，队长上了当。支书抓斗争，面貌就变样。群众齐拥护，队长泪汪汪。敌人揪出来，戏儿收了场”。这顺口溜可以说是对当时这类题材雷同化、片面化的文艺创作最洗练、简洁的概括。

二、卸磨杀驴——“样板戏”的有功之臣成了“牛鬼蛇神”

“样板戏”成了“无产阶级文艺革命”的标志，“样板团”也因此而风光一时。按理说，为“样板戏”的诞生问世耗费了无数心血的文艺工作者，尤其是那些直接孕育滋养它们的创作人员，作为江青“文艺革命”的有功之臣，应该得到一些特殊

的礼遇吧？然而谁又能想到，绝大多数为“样板戏”殚精竭虑、含辛茹苦的创作人员，在以自己的劳动替“旗手”贴金开光之后，他们在“文革”中反而备遭厄难！

对“样板戏”的创作，江青有过一句名言：“玻璃杯是工人制造的，但谁见过他们在玻璃杯上留下自己的姓名？”于是，出自这种“无产阶级最大公无私”的激进观念，凡属“样板戏”都被冠之以“集体创作”，局外人谁也不知道这些“样板戏”真正的“父母”是谁。而江青也就名正言顺地被尊奉为它们的第一编剧、第一作曲、第一导演、第一舞美。

也许如同领养孩子的父母总是程度不同地怕人们知道这孩子的亲生父母一样，江青不仅忌惮，而且为免除后顾之忧，在榨取了这些“样板戏”编创人员的血汗之后，又来个过河拆桥、卸磨杀驴的把戏，一顶顶“反对江青同志，破坏革命样板戏”的帽子相继抛了出来。如果说在“文革”初期，还只是红卫兵、造反派们胡乱罗列的罪名，戴到了这些文艺界精英的头上，那么在“革命委员会”成立之后，经这些“革命干部、工（军）宣队、造反派三结合”的各级政权“核准”，而江青又不示意予以“解放”，那“破坏样板戏”的帽子，就如同紧箍咒一样令他们无法摆脱了。他们不仅像当时所有的文艺界人士一样，被剥夺了从事文艺工作的权利，下放到“五·七干校”干那些跟他们专业毫无关系的体力活儿，而且每逢所谓“清查‘五·一六’”、“清理阶级队伍”、“批林批孔”、“批文艺黑线回潮”、“批邓”等政治运动，他们都会被旧事重提，当作“老运动员”无休止地接受批斗和审查，以及残酷的虐待和折磨。

在那不堪回首的岁月中，这些曾为自己创造的“样板戏”成

功而自豪欢呼过的人，站在“干校”的山间田头，或蜷身于“牛棚”的角落，在无数次为自己的罪名鸣冤叫屈的同时，也欲哭无泪地千百次怀着悔恨和辛酸，谴责自己当初为何忘我投入地去搞那些个戏……

昔日“杨子荣” 今日阶下囚

江青对《智取威虎山》中最早的杨子荣扮演者李仲林，曾讲过一句耸人听闻的话：“李仲林对我眼露凶光！”她似笑非笑中随口而出的这句话，到“文革”中成了李仲林身陷“牛棚”，有口难辩的重大“罪证”之一。

自1958年《智》剧问世，这位著名的武生演员就是杨子荣的扮演者。李仲林不仅为杨子荣舞台形象的塑造起了重要作用，而且对这出戏和戏中的所有角色都十分熟悉。1965年至1966年，江青“指导”《智》剧修改阶段，将他换了下来，改任导演。

在那段夜以继日磨戏的关键岁月中，李仲林为此戏以后成为“样板”作出过不小的贡献。他是个急性子人，在排练场或创作会议上，为一个修改方案或某句唱词，常常会发个脾气。但他功底深、戏路广，加上是日久浸厚，对《智》剧了如指掌，在排练场上指挥调度，确有统筹全局又令人心悦诚服的作用。何况他是演员出身，在导演言犹未尽时能当场来段示范，从而给后来的杨子荣扮演者和其他演员的表演，提供了不少方便。

谁也不知道，是不是因为在某一次执导过程中，不知掩饰的李仲林对江青临场“指导”中的胡言乱语讨嫌地瞟去过一眼，令江青产生了不快。反正，自江青说过这句话后，使张春桥和

京剧院的领导对他常备戒心，唯恐他在“第一夫人”面前撒野动武，犯下弥天大罪。只是这出戏一时还离不了李仲林，他们只能强抑恐惧，按兵不动。直到《智》剧被册封为“样板”，已牢牢屹立在舞台上之后，眼见李仲林的利用价值业已丧失，他的导演使命也就画上了句号。李仲林被借故踢出了剧组，从锣鼓喧天的排练场到了阴惨惨的“牛棚”。

“老实交代！你为什么对江青同志眼露凶光？”“你为什么反对样板戏？”在牛棚中，李仲林无数次面临着造反派看守的训斥和责问。对李仲林的回答，他们不准他称“江青同志”，而只能称“江青首长”。见他拒不承认，那帮昔日见李仲林张口必称“老师”的小后生们，如今早已被江青“文攻武卫”的口号煽动起来，变着法子整人。

“李仲林，走吊毛！你不是功夫不错吗？”

走吊毛（京剧武戏中的一种功夫名称）得腾空跃起，360度转体，背着地而起，难度极大，稍一不慎会致人死命！眼见着这帮爷儿们不怀好意地挽袖捋臂，明摆着存心在他走吊毛之际使绊子，将他摔个半死不活。李仲林多生了一个心眼说：“我年纪大了，走不了吊毛了。”他边佯装着乞告，边趁他们分神斥责时随便走了个吊毛。为保护自己，躲避难防的诡计，李仲林走吊毛头一遭这么马虎。这个对人对己都极其严格的老演员，从来讲究的都是一招一式丝毫不苟。如今人格被污辱，艺术受践踏，无奈之中，他虎目噙泪，心里疼啊！

纵然想方设法保护自己，但他又怎么应付得了一心置他于死地的“革命小将”呢？一次，他被勒令“拿顶”，就在他两手着地，倒竖起身子时，一只手扯开他的毛衣，贴胸处塞进一团

浸了煤油燃着火的报纸，烧得他如万针钻心，撕肤裂骨，却仍不许落脚松手！与此同时，周围是一阵阵肆虐纵恣的狞笑。

胸部皮肉因灼伤而溃烂的李仲林，被允许去医院诊治。医生对此伤势大为不解，婉言相询，他还不敢照实直说，怕作为诬陷"革命小将"论处，加倍遭罪，只能用"吸烟不慎烧的"支吾过去。

与他相依为命的老母亲，在他被关押"牛棚"受折磨期间，每天打电话探问他的情况，而天天都不准他听电话。此次胸口被灼伤后，他终于被允许接听一次电话。当老母在电话中问他近况时，平日里十分孝敬母亲的李仲林，不禁悲上心来，他强忍着胸口的伤痛颤声回答："娘，我挺好的，您老别牵挂！"

放下这电话，回到那棲身的"牛棚"，抚摸着伤痕累累的胸口，李仲林含泪长叹：这一切为的是什么？难道这就是我为《智取威虎山》尽心尽力的报答吗？

《智》剧是根据曲波的长篇小说《林海雪原》改编的。在1964年会演时，在京工作的曲波及其爱人，还有他的战友，原小说中与杨子荣并肩战斗的孙达得的原型孙大得，都曾到剧场观看演出，并应邀去剧组驻地热情地介绍当年的战斗情景，供剧本修改时参考。

《智》剧成了"样板戏"以后，由于江青曾称《智》剧是"香花"，《林海雪原》是"毒草"，因此不许剧组与曲波见面，曲波也就尽量回避与剧组接触。然而因这本小说曾拥有众多的读者，都知道《智》剧出自小说，在"样板戏"热掀起之后，小说作者及孙大得更成了许多年轻人追崇的对象。不谙内情的孙大得，只念着"革命传统教育"，应邀到北京的工矿、学校介绍

剿匪经历。由于他的报告生动真实，一时被尊奉为优秀的口头文学，争相邀请的单位令他应接不暇，有的单位只能播送报告的录音。

想不到在1969年秋，一个大学生看了《智》剧修改后的演出，又听了孙大得的报告，在细加比较后，觉得戏中有些地方的处理不如报告，出自对“样板戏”的热爱，天真地给剧组写了一封直抒己见的信。这封信被送到了江青手中，她阅后恼火异常，当即命令公安部长谢富治对孙大得进行政治调查。

孙大得政治上没什么辫子可抓，但江青还是命主管《智》剧的于会泳，在已写好的《智》剧总结文章里，塞进了一段对孙大得恶毒攻击的话，经姚文元批阅，在《红旗》杂志上发表了。中央人民广播电台在播送这篇文章的当天，孙大得就因文中这段文字，被作为“政治扒手”揪了出来，遭到凶狠的批斗，不久就绝望地走上了死路……他的妻子儿女，也因此被扣上“反革命家属”的帽子，在政治上难以翻身。

这位在战争年代克敌制胜、屡建奇功的传奇式孤胆英雄，万万没想到自己竟会死在这场人为的灾难之中，而且死得如此不明不白！

至于几位在笔头上讨饭吃的编剧更是欲加之罪，何患无辞。首先是陶雄，作为上海的《海瑞罢官》——《海瑞上疏》的编导者之一，“文革”一开始即被点名揪斗。刘梦德则被造反派说成是在“样板戏”中“贪天之功的渔利者”。事实上《智》剧中许多精采的场次细节，如杨子荣深山访问常猎户父女，以及少剑波《誓把反动派一扫光》：“朔风吹，林涛吼，峡谷震荡。望飞雪，漫天舞，巍巍群山披银装，好一派北国风光……”这脍

炙人口的唱词，都是由他执笔的。刘梦德遭诬陷被揪斗，明知他在《智》剧中贡献不小的张春桥，却公然在一次造反派集会上说什么："他，我认识，到我那儿去总是坐在角落里，那时他人很老实，想不到现在这么坏。他在《智》剧中有什么功劳？有功也是江青同志的。"他的一番胡说八道，刘梦德就此遭殃了。章力挥作为编剧负责人，这时成了"走资派"，后又被人谗言诬告"历史上有问题"，也就此一直被羁拘于干校。音乐设计组长刘如曾因得罪过江青，早就被赶回原单位上海戏剧学院，"文革"中一顶"破坏样板戏"的帽子，始终就没离开过他。另一位音乐设计人员黄钧，则因未经请示向串联的红卫兵介绍了一下《智》剧的创作经过，被张春桥知晓后大发雷霆，一纸手令，除了被抄家不算，还因此被隔离审查。

"红灯"异彩背后笼罩着阴影

"文革"伊始，阿甲、李少春、张东川等人就一齐被关进"牛棚"。在1966年那个蒸炎逼人、血液也不安分地沸腾的夏季，他们被抄家，然后则是挂上一个姓名被倒写、且打上大叉的大牌子，由红卫兵、造反派蜂拥推搡着，赶到一个又一个地方进行批斗。满眼是狂热的人群，充耳是打倒的喧嚣，他们站在手掌宽的条凳上，弯着腰，被涂上墨汁的脸面几乎挨到了大腿，脖颈间挂牌的铁丝直往肉里勒……他们怎么也弄不明白，破坏《红灯记》？咱们是创作这出戏的，这不跟说自个儿毁自个儿孩子一样新鲜吗？其实欲加之罪，何患无辞！批斗中造反派责问阿甲："谁选高玉倩演李奶奶的？说！"

阿甲说："是我。"

"好啊，乌龟亲王八，她是特务，你搞包庇！""黑线人物包庇特务"，自然罪加一等。

等到江青要重新起用高玉倩，对高玉倩说"李奶奶是我让你演的，阿甲这个坏东西贪污了。"于是造反派又斗阿甲："你再说说，谁选的李奶奶？"

阿甲不知就里，仍说："我呀！"

"什么你呀，江青同志亲自点的名，你想贪功啊！"他还是有罪！

不久，他们又被赶到人民剧场等地方，被监督劳动，整天和泥搬砖、掏厕所打扫卫生，成年累月不准回家。之后，李少春算是被"解放"了，帮着搞京剧《红色娘子军》、《平原作战》的唱腔设计和导演工作，但头上仍扣着"控制使用"的帽子。没几年，抑郁成疾的李少春，就在56岁的当口黯然谢世了！至于刚直不阿的阿甲，因改戏固执己见得罪了江青，江青曾威胁过他"将来你会知道的"，在"文革"的十年间，就此不得翻身了！

若说阿甲、李少春的倒霉，是出自江青处心积虑的预谋，那么一度颇受江青青睐的《红灯记》音乐设计刘吉典，则纯粹是由于仗义执言而"自投罗网"的。

最初设计"刑场就义"那场戏的音乐时，刘吉典曾考虑过用《国际歌》的旋律，这也是当时一些电影、戏剧配乐中的惯例，以示庄严肃穆。但他与导演阿甲商议后又取消了这一打算，这是因那时京剧现代戏中还未采用西洋管弦乐队，若用唢呐吹奏《国际歌》，京剧唢呐音律不准，容易走调，效果适得其反。

对此，江青倒也提议过："这里是不是用《国际歌》?"刘吉典和阿甲向她说明了理由，阿甲还表示："我们想等乐队丰富了以后再用。"江青也欣然同意："好吧，你们就先用一段雄壮的音乐得了。"

1966年，剧组在上海演出，江青旧事重提，刘吉典二话没说，两天内就写出配器，交民乐队演奏。试排那天，江青有事没去，由林默涵替她去审听，效果果然不好，江青听了汇报后也同意先放一放。然而，没想到在1967年一次轰动首都文艺界，在江青、康生、张春桥等中央文革小组要员出席的批判大会上，明知此事来龙去脉的钱浩梁，在代表《红》剧组发言中，气势汹汹地说搞这个戏始终充满了斗争，矛头直指林默涵、阿甲，特别说到："江青同志主张在李玉和牺牲时，可以用国际歌，可他们就是不用，明目张胆地反对江青同志……"

在台下参加大会的刘吉典一听就来了火，钱浩梁怎么能睁着眼睛说瞎话呢?从会场上回来，他越想越是心中不能平静。不平则鸣，于是提笔给江青写了一封信，大意是："《国际歌》一事，我们曾试用过，大家都觉得不太理想，暂且搁下了。今天钱浩梁在大会上的发言，不符合事实……"大概是同钱浩梁相比，刘吉典的利用价值已不大了，江青接信后，转手就将它交给了钱浩梁。钱浩梁一下就给惹恼了，刘吉典这不仅是告自己的状，而且明目张胆替阿甲他们翻案，干扰了江青授意的《红》剧组揭批林默涵、阿甲"破坏《红灯记》的'斗批改'"部署，那还得了?此时已同江青沆瀣一气的钱浩梁，当即发动造反派，一下子把刘吉典打入了"牛棚"。从此，连同刘吉典在内的《红灯记》创作者，全都成了破坏者，直到"文革"结束，他

们才翻了身。

由脚尖奏出的悲怆咏叹调

1970年寒冷的早春，首演芭蕾舞剧《红色娘子军》中女主角琼花的著名芭蕾舞演员白淑湘，戴着“现行反革命”的帽子，被押送到“中央红艺五七干校”去劳动改造。

眼前是冰霜交结的黄土路，灰蒙蒙惨淡淡地蜿蜒曲折着伸向迷茫的远方。而在她走过的人生旅途上，曾经是鲜花遍地，那么地璀灿辉煌……1958年6月30日，在当时苏联专家的指导下，中国首批年轻的芭蕾舞演员，在天桥剧场第一次公演大型芭蕾舞剧名著《天鹅湖》。在那次划时代的演出中，集白天鹅奥吉塔和黑天鹅奥吉丽雅于一身，任舞剧女主角的，就是在新中国成长起来的首批芭蕾舞演员中的佼佼者——白淑湘。我们自己的白天鹅起飞了！她忘不了当晚激动的观众，是如何潮水般地涌向台前，将大把大把的鲜花献到了她的手中；她更忘不了那晚观看演出的周恩来和陈毅，走上台去对她热情地祝贺和勉励。年仅18岁的白淑湘，透过激动的泪花，那时看到的是无际无涯的晴空，锦绣般的前程……

《天鹅湖》之后，接二连三的是《海侠》、《吉赛尔》、《泪泉》等芭蕾舞剧的上演。白淑湘在编导和同伴们的帮助下，用自己轻盈健美的舞姿，将异国一个个美丽动人的故事和生动鲜明的艺术形象，奉献给了观众。1964年，她又被选中为中国第一部现代题材芭蕾舞剧《红色娘子军》的女主角琼花的扮演者。

在其后的近两年时间里，她与这个角色朝夕相处，精心揣

摩。为此她下过连队当兵扛枪，也去过穷乡僻壤访贫问苦，更在排练厅几十遍、上百遍地挥汗旋转着，最终，她成功地将不甘心做奴隶的琼花姑娘，光彩照人地树立在了舞台上。这是一出中国的芭蕾舞剧，它也标志着白淑湘的艺术事业发展到了一个新的高度！依然是激动人心的掌声和鲜花。她担任了演员队队长，被选为全国青联委员。这位在1950年镇反时，父亲因受牵连而被误判为死刑的青年人，此时此刻由于组织的信任而备感温暖和幸福，心中的阴霾似乎不再存在，她沉浸在喜悦的海洋中……

然而随着“极左”思潮日甚一日地逼来，恐怖的阴影也开始笼罩着她的心身。先是由父亲所谓的历史问题她“划不清界限”，演员队长的职务被居心叵测的刘庆棠抢了过去；接着因为“白专道路”，三天两头地让她写检查。就在她受到巨大的精神压力而愁眉不展之际，江青来“抓”这出戏了。她做梦也没想到，就是这位初到芭蕾舞团时还亲热地拉着自己的手嘘寒问暖的“第一夫人”，之后会成为她的灾星呢。

江青要亲自给演员们拍剧照，还兴冲冲地拿起眉笔要给白淑湘化妆。可惜江青力不从心，哆嗦的手将一条柳叶眉画成了小水纹。“还是让化妆师给你画吧！”她意绪阑珊地扔下了笔。但当江青站到照相机取景框前准备拍照之际，突然皱起眉头对化妆师训斥开了：“看看你给白淑湘化的什么妆？我们合作得很不理想！”瞅着一旁的化妆师当场吓哭了，她转脸问白淑湘：“你自己会不会化？”得到肯定的回答，她挥手道：“那你快去化妆，我等着。”

等白淑湘匆匆跑进化妆室，三下五除二去洗了脸，重新打

粉描眉完跑回照相机前，不料一波刚平，一波又起。

江青摆弄照相机要拍琼花的特写，边瞧着镜头边指挥："往左点，往左点……"猛然她抬起头尖声嚷道："你这小白怎么不听话？让你往左你偏往右！"心绪尚未平静的白淑湘，顿时目瞪口呆地吓得手足无措。事实上这无非是江青站在对面，她的左边就是白淑湘的右边，她没说清楚，白淑湘正好与她扭了个个……

不知是不是江青就此对她产生了桀骜不驯的印象，而随着江青对她的日益冷淡，她的厄运也一步步降临。从1965年下半年开始，白淑湘已被剥夺了演出的权利，成为团里重点挨整的对象。在刘庆棠的指使下，在团里她已从"白专典型"升级为"对无产阶级专政怀有仇恨"。罪证之一自然是那次拍照。"江青同志亲自给你拍照，你该多幸福啊！可你竟敢把首长给你化的妆给洗了，还在照相机前不听安排，与首长对着干，真是罪该万死！"罪证之二，是她反毛主席。因为在毛泽东、刘少奇接见剧组演职员的合影照片上，她竟然没有笑容！而且在拍照之际，有人把她推到毛泽东身旁时她直往后躲，嘴里直说："我害怕。"而照片上她站在刘少奇身边却没有丝毫怕的样子！捕风捉影地再同她父亲的历史问题挂连一下，白淑湘是在劫难逃了！

"文革"开始，她又被当作"反革命分子"揪了出来，铺天盖地的大字报，接连不断的批判会，大打出手的揪斗，穷凶极恶的抄家。以往她向组织上交的思想汇报、朋友之间的谈心、还有自己的日记全被公布于众，成了她的"罪状"！昔日的白天鹅，如今无异于被拔光了羽毛！

不久，江青对白淑湘作了专门批示："……以后选演员不能

选这样的人，她父亲有血债。她表面伪装，内心对立，我们拉都拉不过来。”只是她也不得不承认白淑湘的艺术才华，批示还写道：“她练功还是刻苦的，对《红色娘子军》有过贡献。我们以后选的人要超过她……”

江青“御笔”一下，虽未盖棺论已定。于是，在干校，种种繁重的体力劳动、非人的折磨，沉重地压到了这位纤细的舞蹈演员身上。寒冬腊月，看守人员恶毒地先在地上泼上水冻住，然后指定白淑湘在那儿挖树坑：“15分钟必须挖好！”见她把胶鞋都蹬破，还是挖不动，那些人立即召开现场批判会：“看，这就是资产阶级臭小姐对劳动的态度……”

他们还责令白淑湘光着脚喂马、打井、起猪圈……芭蕾演员的脚是最宝贵的。她望着自己逐渐变形的脚，有泪只能往肚里咽，因为她甚至被剥夺了哭笑的权利！哭就是对现实不满；笑则是对挨批不服，她不知道自己的脸上该是什么表情……

从1966年到1974年因周恩来的过问才被从干校调回的8年间，被迫脱功和艰难的岁月已使轻盈苗条的白淑湘变得面目全非：粗笨的腰肢、宽宽的肩膀，两块难看的斜方肌隆起在脖子的周围，而且精神恍惚，身心交瘁。为了重上舞台，已经30多岁、腿脚僵硬的白淑湘，不得不戴着尚未卸下的沉重枷锁，咬紧牙关，夜以继日地扑在练功房……

几乎就在白淑湘当年被赶去干校的同时，一幕“孔雀东南飞”式的悲剧，正在芭蕾舞团的蒋祖慧与武兆宁之间上演。

蒋祖慧是《红色娘子军》的编导之一。她是著名作家丁玲的女儿，从青少年时代起，就系统地学习过朝鲜舞、中国古典舞、民间舞、芭蕾舞等。1958年赴前苏联莫斯科国立戏剧学院

舞剧编导系，师从著名芭蕾舞艺术家安娜托里·瓦西里维奇等，主修芭蕾舞剧编导专业。在留学期间，即编导了大型芭蕾舞剧《西班牙儿女》。1963年，学成归国才两年的蒋祖慧，在北京舞校实验芭蕾舞团受命任大型芭蕾舞剧《巴黎圣母院》的编导。

就在这次执导中，她慧眼识英才，毅然起用刚从舞校毕业的青年演员武兆宁扮演《巴》剧中的男主角——卫队长费伯。蒋祖慧十分欣赏武兆宁的表演才华，认为这个英俊潇洒、聪明刻苦的小伙子经过一番磨练，会成为一名具有独特艺术风格的优秀芭蕾舞演员，他需要的只是机会。而武兆宁初出茅庐即在芭蕾舞台上挑起了大梁，也由衷感激这位女"伯乐"。他不负众望，在蒋祖慧细致耐心的指导下，刻苦钻研角色，终于成功地在舞台上塑造了一个外表漂亮，内心却丑陋的玩世不恭的法国贵族军官形象。

在相互研讨艺术、切磋技艺的日子里，共同的艺术追求使两颗火热的心贴近，并萌生了真诚的爱情。1964年对把芭蕾艺术作为自己毕生追求目标的他俩来说，是无比幸福、美好的一年：在我国第一部现代芭蕾舞剧《红色娘子军》中，蒋祖慧是三位编导者之一，而武兆宁被选为饰演剧中主人公洪常青的B角。当然他们万万没想到，就是这个B角，之后会成为拆散他们恩爱鸳鸯的祸根。

1966年11月，"文革"的狂飙将艺术的宫殿荡涤得支离破碎，事业上的理想追求只得扯篷落帆，蒋祖慧与武兆宁结婚了。然而，悲剧事实上在这之前早已拉开了序幕。

这年8月，芭蕾舞团的青年演员邓元森、武兆宁等贴出了一张大字报，点了当时借"横扫一切牛鬼蛇神"而窃取了团革

委会主任位置的刘庆棠的名，批评他打击面太大，乱整人。记恨在心的刘庆棠决定策划成立“红卫兵”组织，反击这些蠢蠢欲动的“牛鬼蛇神”。几天后，他以党支部书记的身份召开党员大会，让大家表态支持。蒋祖慧刚从阿尔巴尼亚为地拉那歌剧院排练《红色娘子军》归来，她不仅与邓元森、武兆宁的看法一致，更反感刘庆棠仗势压人，于是便在会上说：“‘十六条’规定不得挑动群众斗群众。按这精神办事，我支持；否则，我反对！”刘庆棠挂不住脸了，厉声道：“不支持的人退出会场！”蒋祖慧闻声横了他一眼，无所畏惧地站起身，摔门离开了会场。

这下令刘庆棠恼羞成怒，他私下里整理了蒋祖慧的黑材料，几次写信向江青告状，诬陷这个“反动作家、老右派”丁玲的女儿，在团里组织“裴多菲俱乐部”，向无产阶级司令部进攻，攻击江青“搞一言堂”，“自称是八个样板戏的老娘”等等。江青本来对丁玲就怀有嫉恨，闻此谗言后对蒋祖慧也恨之入骨，当即点名批她是“黑根黑苗”、“反革命”。1968 年 7 月，刘庆棠捧着这口尚方宝剑，将这对结婚仅半年的夫妇分别隔离审查，轮番批斗，突击审讯，逼迫他们检查交待。

武兆宁因问题较轻，又慑于巨大的政治压力被迫认了罪，不久提前解脱重返舞台了。蒋祖慧则坚决否认强加给自己的罪名，被整整关押了一年多。一心要把蒋祖慧置于死地的刘庆棠见硬逼不成，这时把已经疲惫憔悴不堪的蒋祖慧找去谈了一次话。他故作同情地说：“这些罪状事关重大，即便你承认了，我们也不会相信你说的，还要调查呢！其实，现在只要你把那几条东西抄一遍，我们就能放你出去了。别忘了咱们是一个团的老同志，我哪能害你呢？”

艺术家的单纯，身心交瘁的长久折磨，令蒋祖慧恍恍惚惚产生了幻想。她终于违心地按刘庆棠出示的底稿抄了一遍，签上了自己的名字。然而一旦这张纸片落到刘庆棠的手中，他就不加粉饰地露出了狰狞的面目："你恶毒攻击首长，这就是确凿的罪证！"

蒋祖慧随即被戴上"现行反革命"的帽子，打入了"牛棚"。但她的厄难远不至此为止。

江青在一次于芭蕾舞团礼堂召集全体人员开会前，突然问："武兆宁来了没有？"对着在角落里闻声起立的武兆宁，她蛮横地命令道："你老婆是坏人！你要跟她划清界限，让她滚蛋！听明白了吗！"自遭隔离审查后被"控制使用"，一直小心翼翼，连关在"牛棚"里的妻子都不敢去探望的武兆宁，怎忍心在爱人业已受伤的心灵上再插上一刀？"这个……"江青见他面有难色，冷哼一声截断了他话头："什么这个那个，这是对你的挽救！要不然，你这样的人怎么能跳洪常青？"会后，刘庆棠明确地对武兆宁说：要么跟蒋祖慧离婚，要么他就算完了。此后几天，团革委会又反复动员，连连催促，要武兆宁表态。

他怎能在心爱的妻子身处逆境时抛弃她呢？甜蜜美好的往事一幕幕映现在武兆宁的眼前。可是拂逆江青的意志，自己无疑要离开舞台，就此结束自己的艺术生命……两难的抉择之中，武兆宁痛苦地度过了一个又一个不眠之夜。终于，他抵制不了江青淫威的胁逼了。

1970年初，在蒋祖慧被宣布去干校劳动改造的时候，武兆宁腆颜找她提出了离婚要求。闻言蒋祖慧一下子如遭晴天霹雳，懵了，她一时间只会失神地喃喃道："为什么？这是为什么？"同

时泪水不由自主地淌了下来。明白了丈夫的处境，她咬牙忍住悲愤说："你愿意离，那就离吧！"羞愧不已的武兆宁忙不迭说："哦，你也考虑一下。"他实在没有勇气在妻子破碎的心上再撒一把盐。

可是团里头头并没放过武兆宁，在连续给予严厉警告的两个月后，武兆宁无奈地给蒋祖慧去信，请她从干校返京办离婚手续。

两人在正式分手前整整一夜没睡。他们相爱，却不得不分离！柔肠寸断、五脏俱焚之际，他们唯有以泪洗面，抱头痛哭，无数次相互叮嘱珍重。临分别，蒋祖慧把自己心爱的照相机挂到了武兆宁的脖子上，哽咽着说："留个纪念吧！"

一对恩爱夫妻，就此被拆散了！而就在江青、刘庆棠一手制造这出人神共愤的爱情悲剧前后，罪恶的魔爪也伸向了《红色娘子军》的主要编导李承祥。纵然他一心致力于艺术，与世无争，他还是被赶进"牛棚"屡屡挨批，最后以"文艺黑线人物"为由逼他退了党，之后再"控制使用"……

出尽了牛马力反招奇祸，江青一伙的种种罪恶行径，可谓罄竹难书。因为搞《海港》，同样在"文革"中一直背着"破坏样板戏"黑锅受尽磨难的郑拾风，曾在回忆起这段不堪回首的往事时，带着无比的辛酸和愤慨说："说江青搞戏呕心沥血是假，而我们血泪斑斑是真呵！"

三、“十年磨一戏”——“样板戏”拍电影前的大修改

时至1968年，八个“样板戏”已成了中国文艺舞台上老幼皆知的革命文艺经典作品，也是中国文艺舞台上仅有的能被允许接受的精神食粮。

供不应求的饥渴更抬高了“样板戏”在人们心目中的位置。而被“文革”初期狂暴的政治洪流冲击得七零八落的众多文艺团体，因造反派们此时还在为争权夺利相互打“派仗”，无心也没有能力去演什么“样板戏”。何况崇尚“正宗”、“原汤原汁”的中国人，莫不以亲眼目睹“样板团”演出的“样板戏”为快。但是“样板团”毕竟只有八个，而对趋之若鹜的八亿观众，他们即便马不停蹄地演出，也无疑是杯水车薪。老百姓和各级政府官员对此不满和抱怨的信件像雪花般飞到了中央有关部门。于是经中共中央研究决定：将有计划地陆续把“样板戏”摄制成电影公映。在拍摄电影的同时，引进摄像设备，另拍摄电视艺术片，既为拍好电影积累经验，又可在电视台及早播映，尽快满足群众的迫切要求。

第一批投入电影、电视片拍摄的“样板戏”，是江青认为基本成熟的《智取威虎山》和《红灯记》，并且为了便于领导，积累经验，这两部片子都在北京拍摄。

然而，“样板戏”摄制的过程远比中共中央设想的缓慢，即

使是最早公映的影片《智取威虎山》，从它的剧组自1968年11月进京，到1970年10月1日影片公映，也耗去了近两年的时间。其中重要原因之一，是江青的一个“重要指示”：“样板戏”电影，要充分考虑到不能影响广大革命群众“抓革命，促生产”，摄制成的电影要短，必须在两小时以内。

当时的“样板戏”，演出时间大都将近3小时，如今江青限制在2小时以内，势必要做很大的修改，修改的难度无疑极大。这不仅因为“样板戏”作为许多文艺工作者的心血结晶，几经反复修改，已是臻于完善的艺术品，若做改动，都可能“增一分则太长，减一分则太短，著粉则太白，施朱则太赤”，而且，要求减少原演出时间的三分之一，仍必须保持戏的原有艺术精粹和光彩，所以更是难上加难。

于是，八个“样板团”又开始了一轮翻天覆地的大折腾！

《智取威虎山》差点改名

对首批投入拍摄的《智》剧，江青十分关心，不时进行审查，唯因她的格外“关照”，更令修改工作无所适从。

第一次全剧修改完，江青在人民大会堂小剧场看了彩排后说：“我的印象是把原来的本子只作了一些删减，这不够！这个戏应当彻底肃清文艺黑线的流毒，通过这次修改来个脱胎换骨！最好把一些重点唱段，尤其是黑线人物插手干预过的唱段全部重写一下，使它们更好地为塑造无产阶级英雄形象服务……”

主管于会泳不敢怠慢，回到招待所，查对笔记中的江青指示，废寝忘食、夜以继日地将杨子荣、少剑波等几个人物的重

要唱段全部重新谱写，并布置演员突击学唱。

没过几天江青又来审查，听了那些改动的唱段，当众阴沉着脸责问于会泳："这是怎么改的？谁叫改的？那些唱段革命群众早就熟悉了，干嘛要改？"于会泳回说是她叫改的。"我没讲过，这怎么可能呢？"江青回答得斩钉截铁，"会泳同志，这是个事故！今后这样的事故再也不能发生了。马上改回来！"

1969年初，修改即将完毕之时，江青为了显示《智》剧不同于小说《林海雪原》，授意要将剧名、人名、地名全部换掉，并要甩掉"林海"、"雪原"一类的字眼。于是《智》剧改名为《智取飞谷山》，夹皮沟换为桦树沟，杨子荣成了梁志彤，少剑波改为赵建勃，座山雕名叫隋三刀，八大金刚也成了盖世太保，连原座山雕椅子后屏风上的鹰头也换成了一只狼头。为使剧组演员在演出实践中熟悉并习惯这些改动，剧组准备在首都剧场公演几场，并打出了《智取飞谷山》的海报。中共中央发现了这一情况十分重视，中央政治局还进行了专门研究讨论，最后对此改动明确予以否定，这才使《智》剧的剧名、地名、人名得以复原。但在《智》剧修改演出本发表以前，江青还是下令把剧中少剑波的名字换成整出戏中唯一以职务代称的角色——"参谋长"。她认为：《林海雪原》的作者曲波，把自己的"波"用到主人公身上，这是"不要脸"。

1969年3月，演出时间已缩短为两个小时不到的《智》剧修改本，终于获得了江青的审查通过，并在中央"九大"会议期间，为与会代表作了汇报演出。

与此同时，《智》剧对"样板戏"运用中西混合乐队伴奏作了成功的尝试，并通过反复实践再三推敲，确定了在音量、音

色上足以同传统京剧乐队平衡兼容的管弦乐队编制。1969年国庆20周年前夕，由中西混合乐队伴奏的杨子荣的《迎来春色换人间》、《胸有朝阳》，参谋长的《誓把反动派一扫光》等重要唱段，在天安门广场和广播电台播放，给人们留下了极其深刻的印象。特别是《迎来春色换人间》唱段的前奏，以急遽的板鼓与快速的弦乐，形象地勾勒出了北国严冬风雪交加的严酷环境及疾驰的马蹄声。此时，以圆润嘹亮音色见长的圆号以独奏形式奏出悠长壮伟的旋律，展示出杨子荣这一孤胆英雄的革命豪情和大无畏精神，并为他后面响彻云天的唱腔出现，从情景上做了出色的铺垫。这些效果都是运用传统京剧乐队所难以达到的。《智》剧中西混合乐队的成功运用，不久就成了一种新的规范，被推行到各个“样板戏”中。

在《智》的这一轮修改中，编创人员因原来的人马大都成了“牛鬼蛇神”而换了茬。除于会泳统管剧本、唱词和唱腔的修改外，音乐设计还有庄德淳和龚国泰，以及张建民、军驰、刘庄等参与，舞台剧导演由关尔佳担任，乐队由夏飞云指挥，电影的摄制则由被江青匆匆忙忙“解放”的著名电影艺术家谢铁骊导演。但即使是经过严格的政治审查，这些编创人员也不是全部得以“善终”。舞台剧的修改刚结束，利用价值一失去，兔死狗烹的悲剧就又一次重演了：庄德淳与关尔佳也落了个被逐出“样板团”的下场！

也就在这次大修改中，《智》剧在“样板戏”的精益求精和定型本演出一丝一毫不走样上，立下了极其苛刻的规矩，开所有“样板团”同类规矩的风气之先河。按江青演出时间严格限制在两小时之内的“指示”，每场演出都进行现场录音，演出完

了照例举行总结会议，检查是否“落实”、执行了“首长指示”。有一次演出时间是2小时零5分，超出了限定时间，剧组视之为“重大事故”进行追查。这可把乐队指挥，实际掌握演出进程节奏的夏飞云吓出了一身汗。事后经反复查对现场录音，发现那几分钟的差错，在于饰参谋长的沈金波在对白中有几次停顿稍稍长了一点，加上换布景时间也略有拖延，与乐队指挥无涉，这才令夏飞云松了一口气。但从此之后，演出中任何人都不敢在艺术上另有发挥，循规蹈矩地一板一眼，小心翼翼不越雷池一步。一个大概难以令人置信而又万分确凿的事实是，在以后的《智》剧演出中，其演出时间始终被控制在1小时56分到58分之间，误差仅在两分钟之内！

江青限时改出的三个剧目

京剧《红灯记》、《海港》和舞剧《白毛女》

《智》剧的修改初战告捷，1970年10月5日，江青又下达了“三改”任务，限定京剧《红灯记》要尽早拍出电影，《海港》和芭蕾舞剧《白毛女》力争在次年7月1日演出定型本。

负责《红灯记》修改的钱浩梁，因原编剧翁偶虹、阿甲都在“牛棚”，所以早在1969年初，就要骆洪年着手剧本的修改，并在1970年初，从广州军区借调了诗人张永枚对唱词进行润色加工。好在《红灯记》剧本的底子好，修改幅度不大。但瞅着《智》剧的唱腔、音乐搞得声情并茂，《红灯记》也不能老样子了，所以除了本院的李金泉、李广伯、丁家岐外，钱浩梁又从北京音乐界请来了羊鸣、戴宏威、张建民，从事音乐上的修改，

又由骆洪年、曹韵清、郭自勤任导演。谢天谢地的是《红灯记》"文革"前的唱腔就够完美无缺的了，如今所要做的，只是按江青再三强调的要突出一号英雄人物的指示，在第二场结尾和第六场开始，又为李玉和增加两个小唱段。李金泉不久就谱出了李玉和接受任务后郑重送别交通员的"一路上多保重"，以及体现李玉和初到鸩山那里胸有成竹的"一封请帖藏毒箭"的两曲唱段。钱浩梁还特地请于会泳前去对那两曲唱段做了一些修改，并又将于会泳的这时已在山东《奇袭白虎团》剧组搞音乐设计的学生成公亮，也短期借来协助音乐设计工作。

1970 年初春，《红灯记》的修改进入了最后的彩排冲刺阶段，周恩来、江青及康生多次审看，常常在彩排完了后，就在剧场召集剧组现场会议，提出进一步修改的意见。他们走后，创作人员马不停蹄地照此作一番修补处理，不到凌晨 2、3 点钟谁也别想回去睡觉。经此一番最后的努力，在 1970 年 5 月演出本在"两报一刊"公开刊载的同时，剧组也在八一电影制片厂进入了电影的拍摄。

1971 年 1 月，《红灯记》彩色影片公映了。为《智》、《红》的修改和电影拍摄没有少操心费神的江青，见《红灯记》比原计划提前完成了电影拍摄任务，心里美滋滋地盼着毛泽东的赞扬和肯定，特地安排毛泽东观看了一次《红灯记》的电影。不料毛泽东在饶有兴趣地观看之后，似乎不解而不无幽默地问江青："这算什么'样板戏'？革命的人都被敌人杀光了，这就是'样板戏'呀？"弄得江青心头期待赞美的热焰，被这番话一下子浇得青烟直冒。

与一帆风顺的《红灯记》相比，《海港》的修改和电影拍摄

可谓是一波三折。修改的关键在于毛泽东提出的剧中的钱守维要“改成敌我矛盾”。“最高指示”当然是不能违背的。问题在于这个原剧本中的仓库保管员，无非就是思想落后，对不安心当码头工人的韩小强觉得也是“大材小用”，主张他调工作而已。如今要变成阶级敌人，处心积虑地破坏社会主义革命和建设，剧本必须大动，而《海港》却已成了“样板”，大动干戈必使“样板”走“样”，这使得重回剧组的几位编剧李晓民、闻捷，包括后来的王炼和“戴罪立功”的何慢、刘梦德有好长一段时间踌躇着不知如何修改才好。最后他们决定突出原剧中那个将玻璃纤维错装进出口非洲“支援世界革命”大米包中的情节，将这个韩小强不安心本职工作所酿成的装卸质量事故，夸大成钱守维蓄意散包，通过这沾在肠子上就要死人的玻璃纤维混入散包小麦来达到“破坏世界革命”的反革命目的，以泄他的阶级仇恨。这个剧情修改方案，既使钱守维一下成了阶级敌人，又不失“样板戏”的原框架。提出了这一修改方案，几个编剧方如释重负地松了口气。

只是剧情的这一改变，在装卸码头座谈会上征求工人意见时，当即就遭到工人们的异议。理由很简单：人就是吃了玻璃纤维也不会有什么生命危险。凭这来给我们的“国际主义精神”抹黑，显然是小题大作了！

1969 年 5 月 19 日下午，在上海康平路市委办公室召开的一次“样板戏”会上，谈到《海港》修改时，李丽芳将工人们这一反映向张春桥、徐景贤等作了汇报，并请示怎么办？张春桥面无表情地说：“你们问我怎么办？我还要问你们怎么办哩！这事工人们早就来信反映了。”沉默了半晌，还是徐景贤表态：

“现在先就这样，不改。”张春桥也默许了。反正，玻璃纤维吃了究竟会不会死人，江青他们都不会知道的。

于是，按这方案，并根据戏压缩在2小时以内的命令，剧本又做了一轮修改。一位驻《海港》剧组的工宣队大妈，瞅着那几位编剧成天冥思苦想地涂涂写写，一天好奇地在一边问：“这《海港》剧本倒底有多少字？”得知剧本约为3万字左右时，那位大妈一本正经地感慨开了：“要说‘知识越多越无知’，那可真不假！你们这么多人大半年还写不出那3万字，真不如我那上小学的孙子哩，他一天就能写上好几百个字。”看着这位工宣队员淳厚的脸上一副悲天悯人的庄严表情，那几位编剧真是哭笑不得。

剧本出来了，唱腔音乐的修改还得落实。《智》剧的修改还没完全结束，于会泳把此事先交给了庄德淳、谭密子、刘庄，自己在往返于京沪之间的飞机上，又为剧中的方海珍在第四场开头谱写了核心唱段《细读了全会公报》，对方海珍的《暴风雨更增添战斗豪情》和第五场的《想起党心明眼亮》精心地重新修改。于会泳很明白，《海港》的剧情远没有《智》剧吸引人，而且情节的戏剧性、形成戏剧矛盾冲突的合理性也逊色不少。若要《海港》在“样板戏”中足以与《智》剧平起平坐，必须有自己鲜明的特色不可。这特色，只有落实在重要性不输于剧情的音乐上。所以在《智》剧投入电影拍摄后，他又将《海港》的音乐亲自从头到尾修改了一遍并写成了缩谱，交龚国泰“放大”成乐队总谱，并指定由王永吉任乐队指挥。在这次全剧音乐的修改中，他既保留了原来唱腔中方海珍出自程（砚秋）派、马洪亮带有麒（麟童）派等流派因素，又有意识地采用了西方

歌剧音乐中常用的人物形象“主调”的贯穿方法。为了加强音乐的表现力，他对中西混合乐队提出了更高要求，不仅调集了一批上海音乐学院管弦系中青年骨干教师，组建成一支高水平的管弦乐队，而且在1971年初，将这支混合乐队专门拉到人民大舞台集中一个半月，在他亲自指导下，通过一段时间几近苛刻的强化性中西乐器配合的基础训练之后，再正式进入《海港》音乐的排练。本来水平不俗的这支乐队，再经他如此下功夫加以调理，就成了所有“样板团”混合乐队中最杰出的一支。与此同时，在导演马科的指导下，戏也投入了紧张的又一轮的排演。

不过《海港》经此精雕细刻，江青限定拿出修改本的时间就不够了。他们直到1971年9月21日，才赴京准备接受江青的审查，比江青规定的日子整整晚了4个多月。因当时受林彪叛党叛国“9·13”事件的影响，真正经江青审查获得通过，已是这年年底了。令于会泳和剧组欣慰的不但是审查顺利，吝于表扬的江青还难得地赞扬“唱腔非常感人”，并在元旦时奉江青之命，安排于会泳陪同毛泽东观看《海港》的电视转播，这一荣耀使于会泳飘飘然陶醉了好几天。

《海港》修改后的演出本于1972年1月发表了，但拍摄电影又出了问题。先是由谢铁骊任导演，拍了一阵子，后来导演换成了谢晋和傅超武，不知是这两位拍故事影片的名导演对拍摄这种戏曲艺术片缺乏经验，还是江青已习惯了谢铁骊在《智》剧拍摄中的导演风格。反正，费了好长时间拍出一半的《海港》在送江青审看后一下子给毙了，她指定仍由谢铁骊执导重拍一次。直到1973年10月1日前拍摄才告完工。其中方海

珍在第六场所唱的“忠于人民忠于党”，光录音就前后录了56遍之多，足见《海港》在拍电影中折腾之苦。《海港》剧组在京足足呆了两年零八天，离家已久的剧组成员无不怨声载道。1973年8、9月时，住在北京公安部招待所的剧组，已抑制不住不满的怨恨情绪，不时地踢门、扔杯子，借此寻衅发泄心头的恼恨。江青闻讯后大骂他们这是“革命意志衰退！”但她在事先似乎早把自己下令电影重拍的事给忘了，以为《海港》剧组早已回了上海，在接见一个外国首脑时，还特地介绍他到上海去看《海港》哩！

还是芭蕾舞剧《白毛女》的命运奇特地幸运，尽管江青限定它在1971年7月1日改出演出定型本，然而，也许她也知道按自己的修改意见喜儿要上山打游击，《白毛女》非得推倒重来大动手术不可。要想由这样一个不时出国演出的“样板团”近期内完成如此巨大的修改任务真是“天方夜谭”。而江青又太急于让她的“样板戏”影片及时公映，所以到了1971年7月，她无可奈何地同意了《白毛女》暂时先不修改，按当时演出稿投入电影拍摄。

芭蕾舞剧《白毛女》的彩色影片是1972年春节公映的，只是那不属江青的“钦定本”，它修改的演出本一直到“四人帮”垮台了，都未正式发表过。

两出《沙家浜》的不同修改经历

京剧《沙家浜》的修改是在1969年中共九大以后开始的。在此之前，北京京剧团的《沙家浜》所有的变动，只是剧中阿

庆嫂的饰演者换上了洪雪飞。

对赵燕侠这个最早扮演阿庆嫂的演员，江青早就视为是个桀骜不驯、同自己顶着干的人物。但北京京剧团可供候补的旦角演员却又“捉襟见肘”，所以早在“文革”前，就指示把中国戏曲学校的教师刘秀荣调去充当阿庆嫂的B角，以防赵燕侠有朝一日甩手不干时可以顶上去。不料“文革”一开始，刘秀荣和赵燕侠成了同一个组织中的“革命造反派”。处心积虑要将赵燕侠作为眼中钉、肉中刺整下去的江青，虽然一贯标榜自己是“革命造反派”坚定不移的支持者，在插手北京京剧团的派别问题上却不惜倒个个儿，即便与赵燕侠、刘秀荣对立的是“保守派”，她也表态支持。江青的这一支持，就此将赵燕侠、刘秀荣一齐从阿庆嫂的位置上搬了下来。但“样板戏”中这个角儿总得有人演呀！正巧“文革”前夕北方昆剧院奉令把一批年轻的昆剧演员充实到北京京剧团来，旦角演员洪雪飞也在其中。为了应急，演出《沙家浜》时让她上去演了一轮。由于洪雪飞的舞台形象、气质与前两位阿庆嫂相比，自有独特的光彩和魅力，当时北京的文艺界纷纷扬扬说该团放了一颗卫星。只是京剧界的行家里手心里明白，要说到张口唱，洪雪飞毕竟是唱昆剧出身的，隔行如隔山，她的咬字行腔总是没有京剧味。于是团里指派了表演指导任志秋老先生，对她来了个“活学活用，急用先学，立竿见影”，就阿庆嫂的那几句唱腔，一字一句地细抠，反反复复地辅导，虽经此一番调教，洪雪飞的唱终是差强人意。

“九大”期间，江青与代表们一起看了京剧《沙家浜》。完了以后江青极为不满，同当时刚修改完的《智》剧相比，《沙家浜》显得松散拖沓，照她的说法就是“戏只剩一个躯壳了！”下

令剧组立即投入修改，并把戏严格限制在两小时以内。

北京京剧团匆匆将原编剧薛恩厚和汪曾祺“解放”了出来，会同另一原编剧杨毓珉，与导演迟金声一起修改本子。除了李慕良，又请来了李金泉，对唱腔作修改润色，同时由陆松龄比照着《智》剧的音乐，对乐队重新进行了编配，也用了管弦乐队。针对当时上海、山东的几出“样板戏”对布景、灯光都十分精致考究，而北京的大多还比较粗糙简陋的缺陷，团里又花大力气在舞美上着实下了一番功夫。

好在《沙家浜》的基础很好，这次与其说是大修改，倒不如说是做了一些加强和调整。所有的改动，也不过是将“智斗”一场中几个唱段颠倒了一下，使之更顺畅合理；为突出党的领导，替化装成江湖郎中前来接头的陈书记加了一段唱；对“奔袭”的武场开打增加了翻墙进院等更为扣人心弦的惊险动作；尾声中在天幕上挂上了一个太阳等等。唯一令剧组花了大功夫的是演出时间压缩在两小时以内。《沙家浜》在“文革”前为让毛泽东审看时不要时间太长，免得他劳累，遵照周恩来指示就做过一次压缩。只是之后为突出郭建光的形象，给他加唱加戏，时间又拉长了。这次修改中，导演迟金声每场排戏都卡着秒表，将每一个多余或稍嫌琐碎占时间的念白、动作全都删繁就简了。每场压缩了还不够，连排中又是卡着秒表算时间，直到演出时间确实卡在两小时以内，修改方告结束。

“有心种花花不发，无意栽柳柳成荫”。江青没限定京剧《沙家浜》的修改时间，它却在1970年5月就顺利地搞成了定型演出本。接着赴长春电影制片厂拍摄电影，1971年9月公开上映了它的彩色影片。

相比之下，“交响音乐”《沙家浜》的修改折腾就大了。原来的4位“交响音乐”《沙家浜》的谱作者，当时全成了“裴多菲俱乐部”的成员，被关在了“牛棚”里。江青所提出的修改意见，首先是对序曲中采用的《新四军军歌》旋律极为反感，认为这是为当时新四军军长陈毅元帅这帮“老家伙”歌功颂德的，又说序曲中原有的“三九年，阳澄湖畔……”唱词，讲的是谭震林，为他评功摆好，这是创作人员蓄意塞进的黑货。尾声部分用了京剧〔高拨子〕曲牌她也讨厌，这些东西都得统统拿掉。其次，她坚决要求撤掉《智斗》那场戏，说“反面角色那么多，太难看。坏人不许上台！”这事让周恩来知道了，他表示不同意，说“红花还得绿叶扶嘛！”两位都是一言九鼎的“首长”，你说该听谁的！

江青的这些“修改指示”下来，原来的几位作者无疑罪加一等，又成了“破坏样板戏”的罪魁祸首。修改的任务不得不另找了王酩、施万春、戴宏威来承担。序曲的修改总算还比较容易，将《新四军军歌》的旋律改成了《三大纪律八项注意》，后者是江西红色革命根据地时期产生的红军歌曲，用上了绝不会错，虽然减少了运用前者时所具有的那种特定时代气氛。序曲中间本来同首尾的慷慨激昂的情绪形成对比色彩的抒情段落“三九年……”，李德伦特意请于会泳来改。于会泳听了觉得旋律不错，基本没动，只是把唱词改了一下，不提那倒霉的“三九年”就得了。尾声合唱则由王酩改写了一下，并把一个表现战斗的大乐段去掉了。

下面最难的是《智斗》一场的去留问题了。好生为难的乐团一段时间里在演出中时上时下，一直踌躇不定。鉴于江青的

霸道，周恩来则多次讲过："这些都是我个人的建议，最后怎样还是听江青同志的。"最后他们还是一咬牙将《智斗》一场拿掉了。

1971 年初，国务院文化组决定"交响音乐"《沙家浜》基本定稿，不能随便改了，而将总谱进行整理后就投入电影拍摄，并出版总谱。这个决定下达后，中央乐团领导小组副组长、指挥李德伦暗暗叫苦，因为他心里再清楚不过：当年的《沙家浜》匆匆上阵，搞得比较粗糙。后来成了"样板戏"，这次进行的修改除照江青指示小修小补外，几位音乐家在修改中不敢稍越雷池一步，有的地方还因改了旋律，和声、配器没动，效果比原先还差。这些作品中存在的众多技术问题，如果只听一遍演出，也将就着能凑合。但要拍成电影长久保存，又要出版总谱，一旦供中外有识之士细细品嚼，不贻笑大方才怪呢！他把这些顾虑与中央乐团领导小组组长谈了，感到在"整理"中非做大修改不成，并慎重建议由原作者参与"整理"。组长是驻团军代表，为对"样板戏"负责倒也爽快异常，当即将原作者罗忠镕、杨牧云"解放"了，还找罗忠镕郑重其事地谈了一次话，向他布置了这一"光荣任务"。还说这是组织上对他这个"有问题的人"莫大的信任和考验，又鼓励他"不要有顾虑，甩开膀子干！"最后指定由他们两人与施万春一起对作品进行全局性的"整理"。

解放以来在政治生活上历尽磨难的罗忠镕，接受这项任务像捧上了一个烫手的烘山芋，深感棘手。将谱子照抄一遍交差，肯定瞒不过李德伦和国务院文化组中于会泳等这些内行，那可涉及对"样板戏"的态度问题，一顶帽子压下来就够自己喝一

壶的了。认认真真修改、整理吧，江青又指示过“样板戏一个音都不能改”，“破坏样板戏”的罪名随时可以加到你头上。怎么办？最后还是艺术家的良心在他思想斗争中占了上风，反正军代表有话，甩开膀子干就是了。于是他和另外两人，将整个作品的旋律大大小小改动了几十处，乐队的配器也改了不少。这些“整理”中的修改，确实使作品容光焕发。不过为了以防万一，罗忠镕多了一个心眼，一一将这几十处改动的前后状况以及改动的技术性理由，详详细细记在了本子上，足足记了三大本。

果然如罗忠镕担心的，在1971年5月20日的国务院文化组会议上，当李德伦对“交响音乐”《沙家浜》因要拍电影，感到有些地方不合适就做了修改，并且因江青指示过她以后只看成品，不看修改中的东西，所以就将修改方案直接付诸排练的情况，作了汇报之后，当场就掀起了轩然大波。于会泳和刘庆棠都觉得改主旋律不经请示是个大问题，中央乐团必须立即就修改问题打个报告给江青说明情况，如批示同意才能改。刘庆棠气呼呼地说：“上次殷承宗讲只改了配器，没有动主旋律，实际不是这样，这很不好！‘样板戏’要有严肃性，不能轻易动。所以给首长的报告中首先要对这种态度作检讨。”

但一个星期后，交回到文化组报告上江青的批示只是：“文化组酌办”。这使大家没了主意。刘庆棠、钱浩梁为求保险，主张不改，照旧先拍电影。于会泳则对着总谱听录音，反复比较后，基本同意修改的结果，他认为主旋律改了近30处，有些地方改得好，大部分改得可以。最后文化组决定将这些不同意见再次写成报告呈送给江青。好在最后江青还是同意了于会泳的

意见，这场轩然大波才算平息。

“交响音乐”《沙家浜》投入电影拍摄前有相当长一段时间，江青要求演出时要穿戏装。于是不管是交响乐队或合唱队的演员，一律按当年新四军的装束，戴军帽、穿军服、束皮带、打绑腿。一个非军事组织的文艺团体，以军队装束上台，台前又站着几位或军扮或民扮的领唱，这在中外“交响音乐”史上大概都是罕见的。拍电影时也许江青感到有点不伦不类，这才同意演出人员男性演员一律穿中山装，女性演员穿西装衣裙。

1972年2月，“交响音乐”《沙家浜》的彩色影片公映了，但“整理”修改中的旧帐并未就此了结。转眼到了1975年6月，文化部掀起了“批判文艺黑线回潮”，批“行帮”。有人提出在整理《沙家浜》中，李德伦、罗忠镕等就结成“行帮”搞鬼名堂，文化部下令进行调查。就是那位曾要罗忠镕“不要有顾虑，甩开膀子干”的军代表，一下子就变了脸，责令罗忠镕“老实交代搞了什么东西”，并要他揭发李德伦。好在“久经沙场”的罗忠镕已经见怪不怪了。他将那三本珍藏多年的笔记本交给了军代表，以此作为“交代”材料。即使这样，中央乐团还是为此于7月24日召开了一整天的批斗会，要罗忠镕他们这个中央乐团最大的“行帮”坦白交代，并布置了“深挖行帮，连续作战”的计划。不料风云突变，次日毛泽东对电影《创业》作了批示，对文艺界的文化专制主义进行了批评。闻风丧胆的文化部几个头头，这才将这场刚开头的“批行帮”尴尬地草草收了场，罗忠镕等人也少了一场劫难。

《红色娘子军》《奇袭白虎团》小修小补过了关

1968年底芭蕾舞剧《红色娘子军》开始了拍摄电影前的修改。江青原来执意要加的娘子军开会制定打入南府战斗计划的那场戏，终因几番折腾，连江青自己看了也觉别扭，纯属狗尾续貂，下令不加，照原样。至于其他的，无非是剧中的洪常青是一号人物应全力突出，吴清华诉苦参军的那段音乐和舞蹈，太软弱、太抒情，要换坚强的等等细枝末节的意见。被“解放”却属控制使用的李承祥、王希贤才放下心来，因为这些改动仅是一些细微的调整而已。

然而不久江青对《红色娘子军》中吴清华的主题音乐感到不满意了，认为它太低沉，悲哀有余，激昂不足，一味的抒情却不鼓舞人心，要在悲愤的愤字上狠下功夫。原来的吴清华主题音乐是吴祖强设计的。为了贯彻执行江青的这一指示还特地委派李德伦去芭团指导音乐的修改。李德伦到芭团后，除了调集吴祖强、杜鸣心、戴宏威、施万春、王燕樵几位原作曲家外，又加上了田丰、刘廷禹、刘霖几个年轻的作曲家，共同攻关——因为作曲的都明白，说是改一个音乐主题，但主题是贯穿全剧的，牵一发而动全身，全剧的音乐相应地全得伤筋动骨，这就不是一个小工程了。至于吴清华的主题音乐，在这几位主将潜心设计的同时，刘庆棠又搞开了“群众战争”，发动芭团乐队的每个演奏员，包括中央乐团的演奏员，都来搞设计，群策群力，献计献策。

江青对吴清华的主题音乐修改似乎极为关心，三天两头将

一些她认为有参考价值的录音材料送去。这些材料中有京剧曲牌〔夜深沉〕，也有意大利歌曲《重归苏莲托》，乱七八糟的固然令人有点莫名其妙，但有的确实对作曲家不无启发。最后从上百个主题音乐方案中，选中了王燕樵设计的，也就是参照江青送来的萨拉萨蒂小提琴独奏曲《吉卜赛之歌》，按该曲体现这个流浪民族既悲惨不幸，却又坚韧顽强、放荡不羁的性格主题及处理手法，谱写出的吴清华主题音乐。

本着江青对全剧的音乐要刚强有力的精神，作曲家们不仅对类似清华诉苦参军的音乐，也改得颇为男性化了，连原本剧中百姓给娘子军赠送斗笠的《斗笠舞》音乐，也由以前委婉深情一变为欢快热烈。应该说在一出很大程度上以音乐来表情达意的芭蕾舞剧中，音乐的戏剧性主要是靠不同的性格主题及节奏、色彩的对比，以及交织发展中的张弛起伏来完成的。这次的音乐修改就吴清华的主题本身不无可取之处，但置于全剧音乐之中，它就显得缺乏对比因素，从而有损于原来音乐中的戏剧性结构了。

但是江青对修改后的音乐极为满意，审查也就顺利通过。1970 年 7 月，芭蕾舞剧《红色娘子军》的 5 月演出本公开发表，转年的春节前彩色影片就公映了。

1969 年，山东的《奇袭白虎团》剧组奉命对该剧进行拍电影前的修改。有好长一段时间，《奇》剧与其说是修改，倒不如说先是“学习取经”，看别的“样板戏”是如何修改的。在几个“样板团”中，《奇》剧因没驻在北京，既没有江青随时“指导”的便利，也缺少诸如于会泳那样具有创作才能、又被江青委以重任的特殊人物，在当时“文革”中，在条件上它显然相

形见绌，所以，修改工作之初，《奇》剧重在看别的“老大哥”们是如何进行的。

其实，在1968年9月，中国京剧院在学排《奇袭白虎团》时，经江青授意，曾特将于会泳、庄德淳、龚国泰借调到北京，会同北京的刘庄、张建民，对该剧音乐重新进行设计。这动议的起因是江青不知怎么听说《奇》剧中采用的《中国人民志愿军军歌》的作者周巍峙是叛徒，一定要把这首歌从剧中拿掉，为此剧中音乐要做相应修改，把于会泳等人叫到了北京。奉命办事的于会泳虽然不同意，但没办法，只好找出瞿希贤作曲、在抗美援朝期间也十分流行的歌曲《全世界人民心一条》，取而代之作为背景音乐。与此同时，他认为《奇》剧的音乐布局不完整，在征得江青同意后，把包括唱腔在内的全剧音乐整个重新谱写了一遍。排练之后，中国京剧院由钱浩梁饰严伟才，杜近芳饰崔大嫂的《奇》剧组，还赴广州在广交会上进行了演出，在广州的招待所里还继续他们的修改。返京后他们等待江青的审查，然而不知是江青终于知道了周巍峙不是什么叛徒的缘故，还是觉得搞出两个《奇》剧“样板”不好，反正她就是不去审看。江青不点头，这修改也就不了了之了。

山东京剧团《奇》剧的这次修改，比较多的是在音乐上着手，由成公亮主要负责。为在中西混合乐队的运用上能少走弯路，成公亮还一度借调到《红灯记》剧组参与音乐设计工作，从实践中学习、掌握这些经验。《奇》剧在1970年正式投入修改后，因为团长、剧中主角严伟才的饰演者宋玉庆在演出中受伤住北京301医院治疗近一年，受此影响，所谓的“修改”也就十分谨慎，所以除音乐上改成中西混合乐队伴奏以外，其他的

改动都不大。1970年底，“修改”完的《奇》剧在北京二七剧场接受江青的审查。江青在审看中对“宣誓出发”一场中只有中国人民志愿军，没有朝鲜人民军在场十分恼火，在座谈会上批评剧组“这是大国沙文主义的表现！”并责问：“这样改是谁叫你们改的？马上改回来！”她的意见当然马上就被执行了。但在会上当她指责剧组大谈“爱国主义”、“国际主义”时，没有人对“谁叫改的”作出解释，因为正是江青自己在上次审看中，为了要求“突出一号人物”而下令不要朝方人员出场的，只是时隔多日，她自己忘了。

《奇》剧的审查总算通过了。1971年初，剧组赴长春电影制片厂拍电影。然而投入拍摄没多久，主演宋玉庆又患了肝炎，不能不暂停待他痊愈后继续进行。等到《奇》剧彩色影片于1972年10月公映，已足足过去了1年10个月。而《奇》剧的定型演出本，大概也因宋玉庆这位团长的多灾多难，一反“样板戏”定型演出本在电影上映前发表的惯例，到11月才发表。

在八个“样板戏”投入电影拍摄前的大修改中，江青一再强调要以“十年磨一戏”的精神，戒骄戒躁、精益求精。应该说，在这次大修改中，纯就艺术形式而言，八个戏中的大多数由于文艺工作者的努力，确有不同程度的提高，尤其是几出京剧的中西混合乐队的运用，以及对演出时间的严格限制，前者有效地拓展和丰富了京剧伴奏乐队的艺术表现力，后者使“样板戏”的演出更为简练紧凑。但从“样板戏”的内容及其社会影响来说，因较之以往更强调“突出阶级斗争”，许多“样板戏”中原有人物丰富的思想个性在“三突出”中被拔高提纯，成了完美无缺、不近人间烟火的偶像，而在诸如《海港》这样现

代题材的“样板戏”中，更是不惜违背历史真实去迎合政治宣传的需要，造成了极为恶劣的影响。

四、“国务院文化组就是为样板戏服务的”

60年代末，“样板戏”的电影拍摄成了各个“样板团”的头等重要大事。适时毛泽东又作了“要普及‘样板戏’”的指示，而将“样板戏”搬上银幕，自然能普及到家喻户晓，作为一种普及的重要途径和手段，“样板戏”的电影拍摄变得更为紧迫了。

但“样板戏”的电影拍摄并不像中共中央想象的那样简单。当时全国的各大电影制片厂几乎都陷于瘫痪，但凡有点名气的导演、演员、摄影、美工等都成了“牛鬼蛇神”，制片厂内掌权的造反派之间又“派仗”不断。1968年根据毛泽东“工人阶级领导一切”的指示，工宣队、军宣队进驻上层建筑领域后，矛盾变得更加错综复杂。虽然为了拍好第一批“样板戏”电影，江青等匆匆将北京电影制片厂的著名导演和摄影谢铁骊、钱江“解放”了出来，并把《智取威虎山》的摄制任务交给了他们，问题却并未就此解决。北影厂内两派及工宣队、军宣队之间的矛盾本来就没解决，这时又加上了“样板团”和厂方之间的矛盾，这些盘根错节的事儿使影片根本无法进入正常拍摄。《智》剧虽在1969年3月间就完成了修改，做好了电影拍摄的准备，但一晃近两月，摄制工作却毫无进展，以至人们自嘲道：“要想

北影厂的摄影机转起来，除非请8341部队（中央机关警卫部队）来坐镇！”

没料想又气又急又无可奈何的江青，还真把这笑话当真了。

毛泽东派出了他的警卫部队

1969年5月初的一个下午，江青驱车到人民大会堂，满脸阴云地走进毛泽东当时暂住的118房间，一进门泪水就止不住往下掉。对她这一举动颇感纳闷的毛泽东问：“怎么哭了？有事好好说嘛！”江青抹了抹眼泪，愁眉苦脸地说：“那几个‘样板戏’一个也拍不出来，矛盾太多啦，内部不团结，统一不起来，只有派8341部队的人去北影厂，戏才能拍起来。”

毛泽东沉吟了一下，思索着说：“这样吧，你也不要着急，8341部队去一个副政委，狄福才同志，他在二七机车车辆厂支左，工作不错。本来叫他回来主持家里的工作，他不去……就没更合适的人选了。还是……他去吧。你和他商量一下。拍‘样板戏’，可以先组织起班子，不要急嘛！”

当日，江青就在钓鱼台17号楼召见了狄福才，充满了热情地说：“我呀，真不了解在主席身边有这么多好同志，特别是你。主席给我介绍啦，说你支左搞得不错，很有经验。我今天请你来，就是和你商量去拍样板戏。我刚从主席那里回来，我的戏拍不出来啊，没有办法，主席点了你的将，叫你去挂帅。”

毫无思想准备而又无法推辞的狄福才，终于接受了这一任务。

两天后，江青在人民大会堂东大厅接见《智》剧组、摄制

组和北影厂各派头头。在百余人面前，江青郑重其事、不无得意地说："你们不是要求 8341 部队去人吗？主席点了将啦，叫狄福才同志去挂帅，正在组织班子。狄福才同志来了吗？"坐在后面的狄福才应了一声"来啦"，随即站起身，会场上响起了一阵热烈的掌声。

凭着是 8341 部队副政委的特殊身份，也凭着江青当众委托，更凭着狄福才果敢利索的军人风格和不畏艰辛的工作作风，当然也因为毛泽东都出面了，谁再不识相准没好果子吃，所以在狄福才去北影厂工作没多久，"样板戏"《智取威虎山》的电影摄制工作终于开始起步了。

然而，八个"样板戏"这才开了个头，八个戏的摄制全都像这样折腾当然不行，再说 8341 部队能老往外抽人？

江青寻思着该有一个国家级的统一协调机构了。这个机构专门管"样板戏"的修改、电影电视摄制及剧本、乐谱、剧照等的出版宣传工作。

一个身份不明的机构——国务院文化组

几乎在江青思忖着为"样板戏"早日搬上银幕设立一个国家级协调机构的同时，周恩来总理也在考虑类似机构设置的问题。

"文革"伊始，被毛泽东称为"阎王殿"和"帝王将相部"、"才子佳人部"的中宣部、文化部，就首当其冲地被"砸烂"了。1967 年中央文革小组曾下设过一个由李英儒、金敬迈、陆功达等人组成的文艺革命小组，但这个组只是昙花一现，有人将一

批载有江青三十年代在上海混迹影坛情况的旧画报、旧报纸消息捅给了这个小组，江青获悉这一消息后怀疑这个组暗中在整自己的“黑材料”，气急败坏之下设法将这个组的成员全打成“五·一六分子”，送进了监狱。由此“文革”以来缺少一个全国性文化管理机构，文化工作长期陷于混乱的状态。周恩来颇为焦虑，他深感有必要马上成立一个统管全国文化工作的机构，即便是临时的也行。

虽然江青和周恩来所想目的不尽相同，但在设置一个国家级文化管理机构的意愿上是一致的。大概是忌惮于毛泽东对原中宣部、文化部的强烈反感，所以在1970年初中共中央讨论研究时，决定设立一个名义上隶属于国务院，具体工作又由江青直接掌握的“国务院文化组”，文化组成员由国务院和中央文革小组推荐。

1970年3月，毛泽东批示同意了中共中央关于设立国务院文化组的决定。这个名为“小组”，实际级别相当于“部”的机构，由当时北京市革委会副主任吴德兼任组长，刘贤权任副组长。组员有于会泳、钱浩梁、刘庆棠、王曼恬、石少华、吴印咸、狄福才、黄厚民。

5月27日，国务院文化组全体成员在京西宾馆第三会议室举行了第一次会议。会上黄厚民传达了毛泽东、周恩来、江青的有关普及“样板戏”的指示，文化组研究了分工。最后决定借调来的天津市委文教书记王曼恬管出版，以试制国产电影胶片为首要任务的电影工业由刘贤权、石少华负责，电影摄制由狄福才、吴印咸分管，狄福才另兼北影厂与“八一”电影制片厂的领导工作，黄厚民负责北京5个“样板团”的行政和“斗

批改”，来自“样板团”的于会泳、钱浩梁、刘庆棠则专抓“样板戏”的修改与创作。这一分工，正像江青在事先对几位“样板戏”有功之臣于会泳等人所讲的：“国务院文化组，就是为样板戏服务的。”分工的项目，无一不围绕着“样板戏”、“样板团”及其电影摄制、出版宣传工作。

实际上，文化组在其后几乎每周一次的例会上，“样板戏”也始终是会议讨论的中心主题，事无巨细，滴水不漏。以5、6、7月份几次会议为例：

5月26日会议按江青“样板戏要给工农兵看，不要搞什么包场，票价太高了”的指示，决定“样板团”演出的票价由过去3、5、7、9角降为2、4、6角；

6月3日会议的议题是调成荫、姜宝海充实《红灯记》摄制组，“样板戏”剧本出版平装、精装本的规格问题，《人民画报》拟将《智》剧的录音发行海外的质量审核；

6月20日会议对电视台转播的《红灯记》录像中画面处理、音乐的音量等问题及解决方法进行讨论，又就《沙家浜》七至十场的布景修改取得了一致意见；

7月23日在会上审查了中国京剧团、北京京剧团、芭蕾舞团、中央乐团这4个“样板团”领导核心小组的名单，对即将出版的《智》剧总谱封面是否采用塑料薄膜新工艺进行了讨论。

……

然而文化组毕竟不是专为“样板戏”而设的。一些涉及中外文化交流，积压的新创作歌曲作品的审听，国歌歌词的修改，尤其是全国各地风闻文化组设立后，受到政治迫害的文艺界干部和文艺工作者的申诉材料，雪花般寄送到了这里，这些文艺

界的诸多问题刻不容缓地要求解决。

只要有江青委以重任的于会泳、钱浩梁、刘庆棠等坐镇在文化组，任何“样板戏”的事就不能不是文化组必须认真对待的事。不管“样板戏”的事是何等的小，其他的事有多么的大。因为文化组就是为“样板戏”服务的观念，早就牢牢确立在每个人的脑中。

文化组成立不久，江青组织全体成员观看长春电影制片厂1965年拍摄的现代京剧《节振国》，作为摄制“样板戏”电影的参考。对这部反映抗战时期唐山开滦煤矿工人大罢工，并最后组成抗日游击队的戏曲艺术片，大家都觉得不错，交口称赞。解放前曾任冀东区党委副书记的文化组组长吴德，也随口讲了几句这片子如何好之类的话。吴德生性谨慎，不料就这几句赞扬的不是“样板戏”而是《节振国》的话，传到了江青耳朵里，令她极为反感。此后再见吴德时江青不阴不阳地对他说：“你当过唐山的父母官，《节振国》不是为你吴德同志树碑立传吧？”吴德闻言心头一惊，显然有点恼怒，但他马上惶恐地喃喃为自己解释道：“节振国是抗战时的人，我后来去的，都不知道那个时候的事”。江青当然无意对这文化组长再追究此事。她的目的无非是给他一个含蓄的警告：任何对文艺的赞扬都必须归于“样板戏”！因此见着吴德敢怒不敢言的尴尬神情，她习惯地一仰头、一抿嘴，毫不掩饰自己的得意。

深知江青脾性的吴德更谨慎了。他内心明白，文化组的主角是手眼直通江青的于会泳、钱浩梁、刘庆棠等人，自己之所以当了这组长，无非就是因为自己是北京市革委会副主任，在文化组要人要物时便于安排。于是文化组讨论工作，他一般都

不发表主导性意见。在1970年夏天的一次会议上，因讨论了许多不属“样板戏”的琐事而厌烦不堪的于会泳，在讨论到推荐给政治局审看的电影需要什么标准时终于按捺不住了，他气呼呼地说：“我们是不是要明确一下文化组工作的重点是什么，不能管得太宽，为什么要推荐片子？要说清楚！”会议的气氛蓦地变得令人难堪。本来就不愿多事的吴德，见于会泳的话是为了省事，当即表示支持：“对！我们要集中精力抓好‘样板戏’和‘样板戏’电影工作。中央交办的事情，一定要办好；没有交办的事情，我们不要插手。”

10月30日，周恩来、江青、张春桥、姚文元召见了文化组。这是文化组成立半年多来第一次与全体成员见面，在这次召见中，江青特别强调了《红灯记》、《海港》、《白毛女》的修改在明年7月前一定要完成，尽快投入电影拍摄。在谈了一大通“样板戏”和于会泳等人的工作之后，又补充道：“国务院文化组今后在吴德、贤权同志领导下，实行群言堂，要搞民主，当然也要集中……”

吴德自然明白江青这番话的弦外之音：群言堂、民主，就是他这组长要听于会泳他们的，因为他们的意见，就是江青的意见。

国务院文化组，本来就是为“样板戏”服务而设的。

“样板戏”拍摄完成　人民大会堂前放鞭炮

有江青坐镇挂帅，又有国务院文化组的“保驾护航”，“样板戏”的电影拍摄果然加快了速度。

《智取威虎山》1969年10月的演出本发表在当年12月1日出版的《人民日报》和《解放军报》上，它的彩色影片公映在1970年10月1日，时间相隔了近一年。但之后几出“样板戏”的演出本发表与影片公映之间的时间距离明显缩短，大多相隔半年左右。

1970年5月发表了《红灯记》演出本，1971年春节前夕影片就得以公映。

芭蕾舞剧《红色娘子军》1970年5月的演出本发表于当年7月，而它的影片是与《红灯记》同时公映的。

《海港》1972年1月的演出本发表于当年2月，它的影片在5月就公映了。

唯有京剧《沙家浜》时间相距远了一点，发表于1970年5月的演出本，直至1971年国庆前它的影片才得以公映。

八个“样板戏”中较为例外的是芭蕾舞剧《白毛女》，没发表演出本就直接上映了电影。另一出就是京剧《奇袭白虎团》，于1972年10月至11月间，在先上映影片后才发表了演出本。

1972年春节是江青从事她的“文艺革命”历史上极其得意的时刻。虽然第一批“样板戏”中《奇》剧影片当时尚未公映，但在春节期间芭蕾舞剧《白毛女》、钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》、交响音乐《沙家浜》几部彩色影片一起公映了，何况钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》，还是原来八个“样板戏”之外的新“样板”，纯属额外的收获！

在大年初一于人民大会堂三楼举行的中央政治局会议上，当周恩来总理对国务院文化组的工作专门表扬时，江青沾沾自喜又不无炫耀地说：“这可是会泳同志的功劳。这几年我一直在

考虑谁来领导革命文艺呢？我物色了几个人：于会泳、浩亮、刘庆棠，让他们做文化领导工作。今后就不演戏了，他们都是搞‘样板戏’的功臣，经受过考验，又懂文艺。”这番话既在国务院文化组中突出了于会泳等人，更是称赞了自己，因为倘若说于会泳等人是“千里马”，那么她江青就是发现“千里马”的伯乐。

对政治局会议上的那番“王婆卖瓜——自卖自夸”，江青仿佛还兴犹未尽，她还要在人民大会堂来次“狂欢”。傍晚，人民大会堂的河北厅中央摆了一条很长很长的桌子，奉命应召而来的是几十名“样板团”的演员、“样板戏”电影摄制人员和军队干部。大家围坐在桌边，桌面上是热气腾腾的饺子，江青兴高采烈地要和大家欢度春节：“来，今天和大家一起集体过年，我请大家吃饺子，中国的老传统嘛，大家不要客气，尽情地吃好吃饱。”

吃喝说笑之间，江青忽然命令她的卫士去拿鞭炮。围簇在她身边的几个年轻人心里乐了。他们都知道这位“旗手”患过神经官能症，身体不好，对许多声音、气味都过敏，当然更受不了震耳欲聋的鞭炮声和弥漫散发的火药味。她叫人去拿鞭炮，准是送给大家饭后带回去放的。江青也想得太周到了。

不料大伙儿正在说谈议论之时，突然一阵连珠炮似的鞭炮声和“嘭——吧”作响的爆竹声袭来，一时间许多人面面相觑，放下了筷子。他们难以相信，在庄严肃穆的大会堂外竟会放起鞭炮和爆竹！但稍一愣神后，大家还是呼啦啦地循声跑到东大厅外。可不是，正是江青的卫士，手中擎着一根杆子，挑着的鞭炮在欢快地劈里啪啦炸响着哩！

被人们蜂拥着的江青，似乎尤为自己导演的闹剧给大伙带来了意外的惊喜而欢天喜地，她拍手跺脚，放怀大笑得前俯后仰，乐不可支，同那位怕声怕味的江青判若二人。

这突兀的鞭炮声令大会堂的工作人员一时惊恐万分——以为发生了枪战。因为自人民大会堂建成的十多年来，在这里从来未有人敢放过鞭炮。

顷刻间不明底细的大会堂管理局负责人匆匆从大会堂里跑了出来，急急拉着人问："这是怎么回事？"

"没什么事。首长和大家一起过年，热闹热闹。"

长嘘一口气，抹去额际渗出的冷汗，瞧着江青瞅着鞭炮炸响狂喜难抑的模样，那位负责人气愤而又无奈，"简直胡闹！是不是有精神病？搞得大会堂也不得安宁！"他嘟哝着返身走了。

胆敢在人民大会堂门口放鞭炮爆竹，江青是第一人，也是最后一人。

五、"样板团"——高压下的"红色保险箱"

"样板团"在"文革"中，无疑是当时文艺团体中的"御林军"。在外人看来，任何一个文艺工作者能进入"样板团"，那是一种莫大的荣幸。这首先是在那混乱不堪、艺坛荒芜的年代里，你至少能不离开自己心爱的专业，继续干你的本行，否则，你只能去"五·七干校"从事同你原来职业毫不相干的农家活。其次，能进入"样板团"，就意味着你已经成了"文艺革命战

士”，在政治上被视为“革命”的同路人，客观上是进入了“红色保险箱”。仅此两项“特殊待遇”，“样板团”就足以使“文革”中的中国文艺工作者趋之若鹜。

然而，只有亲身在“样板团”中呆过的人，才能真切体会到置身于这“红色保险箱”中，他们并没有处在能逃遁“文革”风云的世外桃源。他们也许较之常人多了几许特殊待遇，以及令外人羡慕和妒忌的威风，却也不得不在“样板团”特有的高压政治下，承受着另一番“样板罪”。

“板饭”“板服”“板车”和政治局待遇

“样板团”为外人所羡慕、眼红乃至妒忌的很重要一个原因，是“样板团”的成员明显地在生活和工作条件上享有相当大的特权。当时的人们就谑称“样板团”的人“吃‘板饭’、穿‘板服’、坐‘板车’”。

上海的几个“样板团”，早在“文革”前不是江青“试验田”的时候，为保证剧组成员有足够的营养，市委就拨专款给予伙食补贴。此举颇得江青的赞赏。1964年全国京剧现代戏会演之后，江青在她所看中的几个京剧剧组中，要求有关领导部门也实行对剧组的伙食补贴，特别是对《智取威虎山》和《奇袭白虎团》这两出武戏，江青多次叮嘱演员很累，营养跟不上不行，要让演员们吃好，像运动员那样对待。于是，在当时的江青那几块“试验田”中，普遍地按体育运动队的标准，在伙食上予以补助。

“文革”开始，受“全国学解放军”的热潮影响，许多“样

板团”纷纷要求加入军委编制。江青担心自己“文艺革命”的“御林军”划归他人之手，她在1967年11月的一次文艺界大会讲话中，一面对此施之以威胁，一面又为笼络人心，当众宣布“样板团”实行半军事化建制，发军服（不戴领章帽徽），生活给予营养补贴，集中食宿……江青的这一宣布博得了“样板团”的热烈拥护。

在“全国是解放军大学校”的“文革”年代里，军服是当时最时髦也是最难觅求的服装，特别是容易洗涤，不易褪色的的确凉军服、军裤及棉制军大衣，是最令青年人梦寐以求的。按规定，“样板团”成员每年发1套的确凉军服，还有1套练功服，3年另发一件棉制军大衣。于是，不带领章帽徽的解放军军服，成了“样板团”的标准装束，令人一目了然这是“文艺革命战士”。

江青的“集中食宿”，对于大多数有家室的“样板团”成员当然不可能做到，可是在团里变通地实行集体就餐。按规定凡“样板团”人员月工资100元以上的，每月交22元，100元以下的交20元。团内按每人每月45元的标准补贴在每日3餐的伙食中，晚上演出另有夜餐供应。逢星期日团内不开晚饭，就给团内人员分发相当价格的烧鸡等熟食带回去。当时中国的生活水平极其低微，物价也非常便宜，一个学徒工满师以后的标准月工资仅36元，而“样板团”人员的月伙食补贴是45元，远远超过一个青年工人的月收入，而这一补贴标准，已达到了当时中共中央政治局委员的伙食津贴水准。

除此之外，“样板团”的出入，均有大客车接送。这对于当时一般文艺团体自行去演出地点集合，或只能乘坐带篷的大卡

车而言，这也不啻是一项触目的“宠遇”。

1970年随着毛泽东“要普及‘样板戏’”的指示下达后，“样板团”的显赫地位更异于以往。各省市的革委会在接待前来演出的“样板团”过程中，争相攀比，其规格最后已丝毫不逊于接待中央政治局委员的水平：“样板团”莅临或离开之时，各地的党政军一把手均亲自到车站迎送，并少不了由他们出席主持的欢迎和送别盛大宴会。“样板团”的住宿，均为当地最高标准的招待所或饭店，而且为确保“样板团”安全，保卫工作戒备森严，“样板团”的出行，更有警车在前头鸣笛开道。由刘庆棠率领的中央芭蕾舞团一次在外省演出中，因地委一把手在接待中稍有怠慢，刘庆棠向江青作了汇报。没多久，那位地委的一把手就被撤了下来。有此先例，“样板团”每到一地，只要“样板团”有什么其他的要求，各级领导部门自然照批不误，尽力照办。

以拥有“样板团”为殊荣的北京、上海、山东，对这些手眼通天的“天之骄子”丝毫不敢怠慢，当年为了给这些“样板团”提供驻地，至今还留下了众多剪不断、理还乱的矛盾。上海京剧院有着3个“样板团”，每个团演职员加上乐队，人数都不下于60多人，原先位于上海绍兴路的那幢小楼已明显不够使用。于是上海市革委会张春桥、徐景贤等一声令下，《智取威虎山》剧组占据了位于东平路上的上海音乐学院附中的校舍，《海港》剧组占用了汾阳路上的上海海关学校，《龙江颂》剧组则将石门一路上原先的上海沪剧团从驻地上赶了出去，与上海乐团分享了这块市中心的“宝地”。

原来驻地在北京北池子的中国京剧院，“文革”初期也因有

了“样板团”，以地方狭窄、条件较差为由，提出搬家换地方的要求。由于当时所有学校均在“停课闹革命”，有人建议可挪用魏公村的解放军艺术学院。于是经江青批示同意，该院不得不奉命解散，人员赶走，设备乐器处理掉，让给中国京剧院进驻……

“文革”结束后，“样板团”占用的那些地方，有的退还得较为顺利，有的地方则因“样板团”的安营扎寨早已既成事实，一时很难安排到其他地方去。像上海音乐学院附中和解放军艺术学院，为要回自己的校园校舍，不得不旷日持久地为这桩历史遗留的“公案”“打官司”。解放军艺术学院历时十余年，直到前几年才在中国京剧院盖了新院后收回了自己的校舍。至于上海音乐学院附中，这桩“公案”至今还纠缠不休，没有结果。

“样板团”的种种“宠遇”，是以国家巨大的财政支出为代价的。据一份材料证明，1970 年以后的每个“样板团”仅团内的每年支出就约在 50 万元以上，而每个“样板团”全年的演出收入一般仅在 2 万元左右，支出是收入的 25 倍！而由于毛泽东主席讲过：“要算政治帐，不要算经济帐”，“样板团”经济上一年年连续的巨大赤字，就此一笔勾销了。

江青的“亲切关怀”令人啼笑皆非

为了“样板团”拥有全国一流的创编演出人员，保证“样板戏”的艺术质量，江青在“全国一盘棋”的口号下，常常不顾其他省市文艺团体的需要，一声令下，就把人家的台柱子调入“样板团”。

在1964年的全国京剧现代戏会演中，宁夏回族自治区京剧团演出了《杜鹃山》。江青对剧中主人公贺湘的扮演者李丽芳十分欣赏。一年以后，江青在上海的“试验田”《海港》缺少一位能挑得起大梁的女主角，一纸调令，李丽芳就被调进了上海京剧院。

要说“文革”前的调人，还有一定的调动程序和组织手续，“文革”中则只要“样板团”需要，任何一个人都成了一枚棋盘上的棋子，任凭江青等人蛮横地随意摆布，丝毫容不得有个人的意愿。

第二拨“样板戏”京剧《红色娘子军》即将投入排练时，江青突然想起了关肃霜，她是著名的刀马旦演员，1964年会演时，她在云南省京剧院的《黛诺》中饰演主角，给江青留下了深刻的印象。江青决定调她来京演《红色娘子军》中的连长。有人反映关肃霜的爱人有“历史问题”，不能进“样板团”。江青哼了哼说：“这好办，让她离婚不就行了嘛！”慑于江青的淫威，关肃霜只好硬着头皮来到中国京剧院，但她的心始终系在云南的父老乡亲身上，想方设法要回去。抵京不几天，她便以水土不服为由，请病假卧床不起，一拖就是一个多月。幸好掌管此剧的钱浩梁小时候与关肃霜过往较密，犹念这点情谊，在江青面前帮她说了几句话，关肃霜才得以无灾无恙地返回云南。

1969年在一次江青、周恩来召见部分“样板团”成员时，于会泳提出要设《智》剧杨子荣的B角，在江青允许后，他又提出了具体人选——当时在北京京剧团《沙家浜》剧组中演郭建光B角的耿其昌。在场的袁世海，因考虑到《红灯记》中饰铁梅的B角李维康是耿其昌的妻子，若耿其昌去《智》剧组，李

维康迟早也会被带走，所以竭力推荐张学津任杨子荣B角。于会泳虽知道张学津是马连良的得意弟子，又早在“文革”前就以主演现代戏《箭杆河边》、《海棠峪》而闻名一时，但他更知道张学津骂过江青，说她在天安门城楼讲话有气无力，如同快死了似的，“文革”初期就被揪了出来。张学津的李生兄弟也因此常被误揪代为受过，痛遭毒打。于会泳哪敢表态要张学津？最后还是周恩来发话作主将张学津分配到了《智》剧组。只是张学津当了杨子荣的B角日子并不好过，就惦着怕江青记仇发难的于会泳，始终不敢重用他，《智》出访日本，找借口将耿其昌临时调来当杨子荣B角，之后排《磐石湾》，即便江青有令原“样板戏”的主角不再上新戏，他也不敢叫张学津任《磐石湾》的主角。对这位被“解放”的演员，于会泳始终心存忌惮，尽管江青不止一次见了张学津说：“好好干，我们一起搞文艺革命”，于会泳却绝不敢冒此风险。谁知道这位“旗手”哪天会找碴将“纵用坏人，破坏样板戏”的帽子扣到自己头上呢？

江青一度对“样板团”成员姓名的“破旧立新”产生了浓厚兴趣。钱浩梁被抹去了“钱”字这“代表资产阶级”的姓氏改名为浩亮，殷承宗被赐名为殷诚忠，以示对无产阶级司令部的忠诚，北京京剧团党委书记薛恩厚因江青要“厚今薄古”，“奉敕”改叫薛今厚……这些无一不是江青一时心血来潮的杰作。中国人的姓名不光是一个识别的符号，它往往寄托了父母们对孩子的期待与希望，为此姓名在中国人的生活中具有特殊的重要意义。而在江青的一念之下，不管他们乐意或不乐意，轻而易举地就此改姓换名了。

1975年5、6月间，兴许是在毛泽东亲自主持的中共中央政

治局会议上，江青等人受到毛泽东的严厉批评，心绪不宁的江青病态地变得风声鹤唳、草木皆兵了。一次在讨论“样板戏”创作的会议后，江青指着一个离去人的背影问：“这个人是谁？”钱浩梁告诉她这是中国京剧院的骆洪年，是《红灯记》的编剧。“我看这人的长相不对，一定有问题，你去查一查。”钱浩梁迟疑着说：“没听说他有什么问题呀！”可江青仍坚持自己的意见。后来经文化部调查，骆洪年出身很苦，解放前在天桥摆地摊卖艺，解放后也没任何问题。他们向江青作了汇报，但江青并不满意：“不对，你们再去查一查。”再查，还是没什么。后来哭笑不得的文化部几个头头，讨论时干脆就用“查一查”代替了骆洪年的名字。

又一次在钓鱼台17楼开会，中央乐团的军代表唐厚凯在座。会后江青问于会泳：“中央乐团那个军代表叫什么名字？”“叫唐厚凯”。她皱着眉说：“从这个人的样子看，他恨我。你们去查一查他……”结果，也查不出什么名堂。

要说江青对“样板团”的这些“关怀”，固然飞扬拔扈、专断蛮横得令人可气可恨可笑，但毕竟还未对这些“样板团”的人造成极大的身心伤害。而她的另一些自以为“好心”的举措，则不仅使人啼笑皆非，而且还差一点要了人家的命！

著名演员张世麟，是天津京剧界两大武生之一。一次江青从别人闲聊时得知张世麟在《挑滑车》一戏中的蹉步非常漂亮，马上发话让他来北京帮助钱浩梁练习《红灯记》“刑场斗争”一场中的蹉步。听话人因误听传闻，说张世麟由于政治上有问题，还关在监狱里。江青一挥手说：“那有什么，管严点嘛！”于是“立即把张世麟押送到北京来”的电话一下子打到天津。张世麟

真可谓“人在家中坐，祸从天上来”。一天，两个公安人员如临大敌闯进他家中，莫名其妙地把他押上一辆吉普车就直送北京。到了中国京剧院，在“样板团”的大会上，他先懵里懵懂地遭到一顿严厉的训责：“张世麟，你是有罪的，必须老老实实。你的技术是人民培养的，现在要还给人民，把你的蹉步好好教给别人！”然后又向众人宣布，不准叫他先生、老师，平日里要随时监视他，不得让他乱说乱动。后来才查明，被关在监狱里的是另一姓李的武生，并非张世麟。但对这起典型的“张冠李戴”的冤假错案，谁也没向张世麟作过道歉……

军宣队进驻北京各文艺单位后，即奉命开始了“清理阶级队伍”工作。一次江青心血来潮说新闻电影制片厂有反革命组织，破坏“样板戏”的电影摄制，要查一查。正巧新影厂的军宣队在向她汇报工作时提到，清队中他们想通过一个人了解原伪中电三厂的情况，只是这人已从新影厂调到新疆工作了，不在北京。这一偶然的插话不知怎么使江青浮想联翩，认定这人与她臆想中的反革命组织有关系。事后得悉此人在京治病，江青立即传唤公安部长谢富治，要他命令北京市公安局当晚普查户口，将此人先抓起来。不问青红皂白的谢富治将这无辜的人投进监狱后，江青犹不解恨，又脱口对谢富治嘱咐道：“就说他死了”。一起离奇的冤案就此酿成了。事后江青把这事忘得一干二净，送这人进监狱的谢富治也死了。此人的家属不知道他在哪里，管监狱的也不知这个“囚犯”的来历，更不敢贸然释放。他一直到十一届三中全会以后，才得以走出监狱的高墙！

提心吊胆　人人自危

“样板团”中能与江青经常接触的主演和头儿脑儿们尚且如此祸福难料，其他人员的日子就更不好过了。任何人要进“样板团”很难，要被撵出“样板团”则非常容易。而一旦被撵出“样板团”，一连串的麻烦会纷至沓来。因为被“样板团”开除，在当时和“有问题的人”几乎画上了等号，将受到别人的猜忌和冷眼，不仅影响自身工作的再分配，而且将连累爱人的声誉、孩子的升学和就业。它会使你难以喘气，不能抬头。忌讳于这种“因福招祸”，在“样板团”的人，无不处于一种岌岌可危的境遇之中，那无形而又巨大的恐惧压力磨盘似地挤碾着他们的心灵，唯恐有朝一日“祸从天降”。

《智》剧原先有位八大金刚的饰演者，不知怎地一天突然被抄了家。据说查明他的兄弟解放前搭戏班去台湾演戏没回来。虽然没东西说明他与自己的兄弟有什么联系，更不像人们猜测的是潜伏的“美蒋特务”，但就这层“海外关系”，他被撤了角色，离开了“样板团”。

一位唢呐演奏员的父亲在香港当个小职员，他从报纸上得知儿子所在的《智》剧到广州参加广交会演出，出于思儿之情，给儿子写了封信寄到广州。不料就因为这封普通的家信，也害得他儿子被清除出了“样板团”。

巨大的政治压力扭曲了人的心灵，使人们变得分外敏感。《智》剧中饰演参谋长的沈金波的父亲居住在北京，沈金波到北京演出期间常抽空陪老父逛街下馆子，儿子孝敬父亲，又是

“样板团”的人，老人脸上很有光彩，街坊邻居也称羡不已。一天晚上，在人民剧场演出的《智》剧因沈金波嗓音欠佳，参谋长一角首次换了B角李崇善上场，顿时北京沸扬开了沈金波出了问题被撤了角儿的传闻。他父亲闻讯急得一夜合不上眼，天不亮就来到剧组驻地，等着开门核实情况，直到确知此事纯属误传后，才肯离去。在“样板团”这特殊的环境中工作，其亲属也无不提心吊胆。

要是“样板团”的成员真有了什么所谓的“现行问题”，对他们当然更是毫不留情。

《海港》成为“样板戏”后，在《文汇报》社举办的一次部分创编演出人员与上海文艺界人士的座谈会上，有位琴师在发言中因为说了方海珍、高志扬和马洪亮的唱腔，哪句是从什么流派的传统戏中化过来的，哪句又是老戏中借用的，大有“贬低”“样板戏”填补无产阶级革命文艺“空白”伟大意义之嫌。张春桥、于会泳等闻讯后大为恼火，下令调查。这位琴师，不久就被罗列了一些其他罪名后，被赶出了“样板团”，扫了半年多的地。

在同一次会上，原淮剧《海港的早晨》主演筱文艳对《海港》讲了许多赞美并表示要向《海港》学习的话，一位参与《海港》编剧的人只说了句：“《海港》的成功，还不是你们淮剧《海港的早晨》本子基础好？”尽管这话纯是事实，不料也引起一场轩然大波。对此人以“攻击、贬低样板戏”为由审查了好长一段时间，弄得他噤若寒蝉，心神不宁。直至《海港》拍摄电影前大修改之际，才重新启用他。

《智》剧组中的一个黑管演奏员，由于说过该剧的音乐有点

像“卡通片（动画片）”的味道，不久就被赶出了剧组。另一个唢呐演奏员，因江青看戏爱坐在第10排，老嫌乐队声音太响，他在讨论中随便说了句：“音响要考虑到整个剧场效果，为什么要以第10排为标准？”于是他被指控影射攻击江青，遭批斗后也被开除出剧组！

人人自危的阴影，对于那些奉命去“占领上层建筑”的工宣队员们也毫不例外，恐惧如同一把利剑，同样随时可能落在这些“无产阶级先锋队”的头上。《智》剧在拍摄电影前的大修改过程中，江青经常在人民大会堂二楼小剧场审看，并在每次演完后照例要在休息室召见主演及剧组各方面的负责人。一位感情纯朴的工宣队师傅，能和“样板团”一起蒙受江青的召见，自然把它看成是有生以来最大的殊荣。当进入休息厅他在江青面前坐下后，出于莫大的幸福和激动，竟抑制不住地哽咽着泪流满面。江青莫名其妙地问邻座的于会泳：“这人是谁？为什么哭？”在她得知他是工宣队员，有可能是第一次见到首长比较激动的缘故才哭后，江青并不领情。她蔑视地皱着眉说：“我们谈工作，他哭什么！叫他下次别来了！”这位工宣队师傅也是祸不单行，工宣队在“样板团”的主要职责之一是每天率众早晚两次进行类似宗教仪式的“早请示”、“晚汇报”，那天傍晚他因沉浸在将要见到“第一夫人”的兴奋之中，竟疏忽了这件在当时至关重要的“晚汇报”活动。当他从人民大会堂怀着对自己失态的悔恨与沮丧，同大家驱车返回招待所吃夜宵时，有人对他的这一“罪该万死”的疏忽提出抗议。团里一些本来对这种仪式就有点腻味的人说那是小题大作，至多来个补“汇报”也就得了。眼见众人争辩越来越激烈，那位工宣队师傅不由得魂飞

魄散，他忙不迭诚惶诚恐地当众向毛主席像做了“请罪”，又做了一番沉痛的检讨，这事方告平息。

凡此种种不无荒诞色彩的悲剧，在各个“样板团”中屡见不鲜。其中宠辱交加、惶惶不安的处境和心情，非处在“样板团”这一红色保险箱高压下的人难以得知。“样板团”在“文革”中绝非“人间乐土”，其中同样渗透着人们的辛酸血泪！

第四章　江青的第二拨“样板戏”

人们习惯上将1967年春夏之际被正式“册封”的京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》，交响音乐《沙家浜》，芭蕾舞剧《红色娘子军》和《白毛女》统称为“八个样板戏”。但实际上这只是“文革”中的第一拨“样板戏”。1968年以后，在北京、上海和山东又试验创编排演了经江青首肯并“关怀指导”的又一拨“样板戏”，并在之后的若干年里陆续被拍摄成电影。

在第二拨“样板戏”中，首先问世的是中央乐团排演的钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》。这两部先后成型于1968和1969年的音乐作品，由于和第一拨“样板戏”中的“交响音乐”《沙家浜》同时被拍摄成电影，并于1972年2月一起公映，不明缘由的人们往往将它们同第一拨“样板戏”相混淆，但就约定俗成的“八个样板戏”来说，它们显然并不属于第一拨“样板戏”之列。

第二拨“样板戏”创编排演的大规模进行，是在1970年开始的。

1970年10月5日，江青、张春桥、姚文元召见了于会泳、

钱浩梁、刘庆棠，向他们布置了被称之为“六创三改”的任务。“三改”是限时改出《红灯记》、《海港》和《白毛女》定型本，“六创”则是江青根据已经具备的条件，计划抓的第二批除钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》之外的六个“样板戏”。这批“样板戏”的编创排演也均由“样板团”担任：北京京剧团改编创作京剧《秋收起义》（即《杜鹃山》）；中国京剧院负责改编创作京剧《红色娘子军》和《铁道游击队》（即《平原作战》）；上海京剧院搞京剧《龙江颂》及《南海长城》（即后来的《磐石湾》）；中国舞剧团则改编创作芭蕾舞剧《红嫂》（后改名《沂蒙颂》）。同时，江青分派于会泳主管《龙江颂》、《南海长城》和《秋收起义》；钱浩梁负责抓《铁道游击队》和《红色娘子军》；刘庆棠管芭蕾舞剧《红嫂》。并且指定第二批的“样板戏”在1972年要举行会演，以纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表30周年。

江青布置这六出戏并限时搬上舞台，心中并不是没有底。因为这些戏的原型在“文革”前已都有了，而且在当时的演出中受到了一致的好评。1967年以后，这些戏又不同程度地进行过修改。如今，她不过是要通过这三个亲信充当“钦差大臣”，将这几出戏重新打上江家印记罢了。

一、京剧《龙江颂》《杜鹃山》各展风姿
《磐石湾》差强人意

这三出戏均属于会泳主管，但这个身兼数职的“钦差大臣”因分身无术，难以一一“精益求精”，三出戏的水准也就参差不齐。

加了阶级斗争的《龙江颂》

《龙江颂》原是一出按真实报道改编的话剧。1963年闽南漳州出现了千年罕见的大旱，位于九龙江上游的玉枕大队，为响应龙海县委封江堵河、拦水灌溉旱田的部署，宁肯使原靠江水灌溉的2000亩良田旱掉，另1000多亩田在江水改道后要变成一片汪洋，而从全局出发，丢卒保车，以舍己为人的共产主义风格，保住了漳州平原10万亩田地。福建省话剧团深受他们不怕牺牲顾全大局的伟大精神感染，当年即由江文、陈曙、丁叶、芗人编剧，江文、陈曙执笔，创作了5场话剧《龙江颂》，并以充沛的热情和精心的艺术创造，把九龙江抗天斗地的英雄形象搬上了舞台。剧本通过两种思想的斗争和矛盾冲突，塑造了具有大公无私、舍己为人思想的大队党支部书记郑强和带有本位主义和小集体观念的大队长林立本，以及忙于捣腾粮食、烧砖营私的富裕中农钱常富三个典型形象，是一出激动人心和鼓舞

斗志的好戏。

1965年初，上海市委宣传部“戏改领导小组”决定把《龙江颂》改编创作成京剧，并把这一任务交给了上海新华京剧团，同时派上海戏曲学校音乐教师吴歌等参与这出戏的改编创作。这出由上海新华京剧团集体改编创作、王少楼饰演男主角郑强的《龙江颂》，在1965年夏秋之际于上海公演时获得了好评。

1966年初，华东地区现代剧汇演将在上海举行，已被列为江青“试验田”的《智取威虎山》、《海港》因还在修改中，江青、张春桥不同意参加华东地区会演，戏改领导小组决定抓紧《龙江颂》的修改，使它能代表上海参加会演。在此之前，江青暗中已看了《龙江颂》，对它产生了浓厚的兴趣。当时正值《海港》的修改陷入困境，她表示不管《海港》了，要《海港》剧组去看《龙江颂》，比一比倒底哪个好？并准备将《龙》剧的男主角换成女的，由《海港》的李丽芳调去演这戏的主角。见江青重视，“戏改领导小组”当即把《海港》编剧郑拾风调去从事《龙》剧的剧本修改。然而在参加完华东地区会演后的《龙》剧修改，由于“文革”风云乍起，不得不告一段落。

1967年10月，就在第一拨“样板戏”会演之后，张春桥指示上海文化系统“革筹会”另行组建《龙江颂》剧组，重新开始该剧的创作改编及排演事宜。至1971年7月，《龙》剧先后改了6稿。在修改过程中，对这出原来以歌颂共产主义协作精神的京剧现代戏，张春桥一再批示“要突出‘公’与‘私’的斗争”，“要突出阶级斗争”。由于受毛泽东指示《海港》中的反面人物钱守维要改成“敌我矛盾”的影响，在1969年5月《龙》剧第4稿的修改中，剧中的烧窑师傅黄国忠被改成了暗藏

在龙江大队的阶级敌人，而剧中的主人公按江青的旨意早已由男变女改成大队党支部书记江水英了。

在这次历时4年的修改中，先后参与编剧工作的有王树元、俞雍德、刘梦德、宋捷文、李晓民、赵吾国等；音乐设计人员有来自音乐界的胡登跳、周仲康、沈利群、张鸿翔、谭密子、龚国泰，以及京剧乐队演奏员朱文龙、金国贤、林鑫涛、潘妙吾、王永才等；导演则有上海歌剧院的李仲林、上海京剧院的孔小石、沈金波等。担任江水英的演员依次有李丽芳、张南云、马博敏、李炳淑、李元华。其中李丽芳、马博敏不久就被调到《海港》分任方海珍的A、C角；张南云在4稿后因张春桥一声令下，被莫名其妙地调到“五·七京剧训练班”当教师去了，至此才决定了由李炳淑、李元华分饰江水英的A、B角。

对还属“试验”中的《龙江颂》，江青颇为关注，好几次前去观看，只是每次都行踪诡秘，她总是在戏开演后进场，还在戴着的军帽下面挂一块毛巾遮脸，防人窥见她的面目。戏未散场，就悄然离座而去，只留于会泳等传达她的“修改指示”。根据她的“修改指示”，剧组曾先后5次下农村体验生活，与农民同吃同住同劳动，“访贫问苦”。回来后即投入又一轮的剧本修改，讨论定稿，再搞音乐、排戏、试验演出，听取意见。

1971年8月初，为落实江青要把《龙》剧树成第二拨“样板戏”，并要在当年国庆前修改定稿的指示，刚主持完《海港》修改工作的于会泳，坐镇到《龙》剧组，开始主管它的第七稿修改，并几乎天天泡在剧组。为了便于从舞台上发现问题直接进行修改加工，剧组的排戏从石门一路333号驻地干脆移到了儿童艺术剧场。

在之后的一个多月时间里，剧组每天下午2点半开始连排，边排边改，小的改动当场就“手术”看效果。属唱腔、乐队及舞美灯光、表演上一时无法解决的问题，议后记下，待到晚上11点多排戏结束，主要演员和编创人员重新集合，根据综合意见拟定修改方案，在吃完夜宵后分头按方案实施修改。修改工作量最大的是唱腔。音乐设计人员和主要演员逐字逐句地哼唱推敲，定下唱腔乐谱，交演员试唱，同时编制乐队的总谱与分谱，并必须在次日早上8点半之前誊清，交给乐队排练，并与演员试唱“合拢”。所以几位主要演员及编创人员，常常要忙到凌晨4、5点才能休息，而在10点后又得赶到剧场试听新乐谱的排练效果，直到午饭后至下午连排前才有一点休息时间。在连轴转的这段时间里，剧组的编创人员无不精疲力尽，身心交瘁，后半夜困乏了喝浓茶提神，凌晨工作完了因兴奋一时睡不着觉就服安眠药，睡下没多久又得去剧场了。他们常在听试唱试奏之际淌着口水就睡着了。为了免得来回奔波，好多创作人员和演员干脆在后台铺上席子，吃睡全在那儿不回家了。尽管这样，为了早日成为“样板”，梦想变成现实，没一个叫苦的。

在这样的集体劳动中，已很难说什么东西是谁搞的。提出存在问题的常常是于会泳，讨论修改方案则是集思广益，即便是于会泳修改的唱腔，也常遭别人否定，虽然剧中最后定型的唱腔，尤其是江水英的核心唱段《手捧宝书满心暖》、《为人类求解放》、《让革命的红旗插遍四方》等，多是他谱写或改写的。为了使表演更趋完善，于会泳还特地请《智》剧的童祥苓等辅助演员排戏，又请音乐学院的胡靖舫、王品素辅导主要演员练声。在“抢险合龙”一折中，编导人员曾设计过江水英从高台

堆成的“坝”上翻身而下，及借用芭蕾舞中托举动作表现江水英在合龙口与惊涛骇浪搏斗的情景，可惜因种种原因未能实施。

9月中旬，《龙》剧第七稿已加工修改完毕了，虽尚嫌粗糙，但无论是剧情、音乐和表演，大体上可与《海港》相媲美，其中江水英的唱腔，因采用真假嗓结合的演唱方法，时而刚健挺拔、豪放壮阔，时而深沉细致、朴素亲切，既没有依循什么传统流派，还融入了许多曲艺和民歌的曲调因素，却又是地地道道的京剧韵味，很有新意。同时，一个简短朴实的江水英的主题音调，在剧中为主人公的出场和唱腔串联上起了很好的穿针引线作用，仅就京剧音乐的创新这一点而言，比《海港》向前跨出了一步。

9月21日，《龙》剧组会同《海港》剧组，经周恩来、江青批示同意，启程进京送审。然而晋京伊始，中央几位领导人忙于“9·13”林彪出逃事件的善后处理，谁也顾不上审查《龙》剧。在为北京同行作了几场内部演出后，剧组在于会泳主持下，将戏从头到尾又细抠了几遍，并请朱琳等著名话剧演员对几个主角进行了表演上的指导。

不知是按“样板戏”的要求，《龙》剧确难再挑剔什么，也不知素来与林彪关系密切的江青此际为洗刷自己而无心顾及其他，她一反往常横挑鼻子竖挑眼的架势，在邮电剧场审看了戏后，召集主要演职员开了一个会，这也是剧组第一次能撤下神秘的帷幕，面对面地见到这位“旗手”。江青似乎有点发蔫，显得无精打采地说：“戏就这样了，有点小意见，布景上的太阳太红、太大了，道具上红的玩艺儿，比如挑的担子上都扎了红绸，也多了一点，乐队太响了。”不几天，周恩来在二七剧场也审看

了《龙》剧，除了提出李炳淑的大小嗓结合得还不够好，反面人物的表演要注意不要脸谱化外，对这出戏也十分满意。随即剧组被命令投入电影拍摄，并在1972年3月的两报一刊上，发表了《龙江颂》1972年1月的演出本。这意味着《龙》剧已正式跻身于“样板戏”的行列了。

《龙》剧审查一次通过，这在所有的“样板戏”中是罕见的，影片的摄制也极其顺利，由已拍了《智取威虎山》的谢铁骊执导，钱江任摄影，《龙》剧影片在当年“5·23”正式公映。

三易其名的《杜鹃山》

《龙江颂》才获审查通过，于会泳即开始腾出手抓《杜鹃山》了。《杜》剧原是由上海歌剧院王树元编剧，1963年由上海青年艺术剧院首演的一出话剧。该剧描写了1928年在湘赣边界的一支自发农民武装队伍，在队长乌豆（即后来的雷刚）带领下，因没有正确路线和共产党的领导，面对凶狠残暴的反动地主武装，三起三落，几经风浪。贺湘（后改为柯湘）受党组织委派前去任这支农民自卫队的党代表。她克制了同行的丈夫不幸牺牲的巨大悲痛，用共产主义革命思想对这支带有狭隘小农意识的队伍进行了教育和整编，并在艰苦曲折的斗争中铲除了蜕化变质的内奸，取得了同反动地主武装斗争的胜利，最后率众参加了毛泽东领导的井冈山工农革命军。

1963年底，北京京剧团由薛恩厚、张艾丁、汪曾祺、肖甲编剧，肖甲、张艾丁导演，着手将这出话剧改编成同名京剧。在1964年参加全国京剧现代戏观摩演出中，他们的《杜鹃山》名

角荟萃，以赵燕侠饰贺湘、裘盛戎饰乌豆、马连良饰郑老万、马长礼饰温其九、谭元寿饰石匠李的强大阵容，令人刮目相看，备受欢迎。当时连演200多场，场场座无虚席。

“文革”开始，京剧《杜鹃山》的改编排演因受到过北京市委彭真、邓拓等人的支持，一度被停演。但江青对虽未被列入“样板戏”，却在当年会演中大放异彩的几出戏依然不能忘怀。1968年底，她先是授意“解放”了北京京剧团的编剧汪曾祺、薛恩厚等人，然后又给该团明确布置了改编京剧《杜鹃山》、《节振国》的任务，只是为了显示不同于以往由彭真他们抓的《杜鹃山》，该剧改名为《杜泉山》。剧中的贺湘，也由她指定中国京剧院的杜近芳前去饰演。而乌豆、石匠李，依然由裘盛戎、谭元寿扮演。由于江青看过北京京剧团二团演出的《智取威虎山》，觉得演员阵容整齐，富有朝气，决定《杜泉山》的排演任务交给他们担任。

接到“旗手”下达的这一光荣任务，全团上下无不欢欣鼓舞。为《杜泉山》，团里当即组织了一个近30人的创作班子：由汪曾祺、杨毓珉等任编剧，周仲春任导演，张君秋、唐再兴、熊承熙，外加作曲家王酩、牟洪等负责音乐设计。这年冬天，新组建的《杜泉山》剧组怀着激动的心情，齐整整地穿着“板服”，打着红旗，顶着凛冽彻骨的寒风，在虎坊公寓集合，列队步行到天安门广场，举行了庄严的宣誓仪式。然后上火车去安源，并沿着当年毛泽东领导的秋收起义途经的路线体验生活，连春节也没在家中过。

1970年6月，正当安营扎寨在广播剧场的《杜泉山》剧组投入带音乐但不化装的响排之际，突然得到江青的指示：《杜泉

山》暂停排演。原因是毛泽东认为一味搞显示他功绩的“秋收起义”不太好，其他的像“八一起义”也应搞。耗时半年多的《杜泉山》不得不在半途中停了下来。不过时隔一两个月，大概是江青觉得宣传毛主席革命路线唯此为大，于是又下令开排《杜泉山》，并还亲自审看了一次。但审看的结果江青并不满意，特别对剧中主角贺湘的名字极为反感，她哼哼叽叽地问：“戏中姓贺的女英雄，这是给谁树碑立传啊？”她的问话大有含意，这与其说是同此时广为人知已遭政治迫害的贺龙元帅有关，倒不如说江青暗中对毛泽东前夫人、井冈山时期的巾帼英雄贺子珍心怀忌惮。只是江青仍不想放弃这出戏，在不久之后10月初的一次会上，江青将《杜泉山》的创编排演任务交由于会泳主管。

对北京京剧团于会泳有一股难以言表的羞恼。“文革”初期北京京剧团《沙家浜》剧组一度学演《海港》，江青曾令于会泳前去指导。他兴冲冲地赶到北京工人俱乐部，不料人家对他这个当时在北京还默默无闻的角色冷落之至，撂他一人在三楼的一个房间里，半天就没一个人去搭理他，最后只好独自灰溜溜地打道回府。此番刚搞完《龙江颂》的于会泳虽然身份已今非昔比，但对去这个曾使自己蒙受过冷遇羞辱的剧团搞戏，他仍心里发怵。于是，一方面于会泳由北京市革委会主任、国务院文化组组长吴德陪同前往上任，在会上当众宣布《杜泉山》的创编排演由国务院文化组副组长于会泳全权负责；另一方面，事先由江青决定将原《海港》方海珍C角演员杨春霞借调到《杜泉山》任贺湘扮演者的同时，于会泳要求将上海的王树元、黎忠诚也借调来北京，以充实创作力量。他的要求当即被批准了。上有“尚方宝剑”，下有一批来自上海的创作人员和主演，这才

使于会泳有勇气再访北京京剧团。

兴许是有意要在抓《杜泉山》中露一手，让北京京剧团的人瞧瞧，于会泳一上手这出戏，首先是秉承江青的旨意，将剧中的贺湘改姓为柯湘，同时对已改了多稿的《杜泉山》，从编导到表演基本上全给否了。他另起炉灶，对创作和演出班子做了大幅度的调整，搭建了由王树元、汪曾祺、杨毓珉、黎忠诚组成的编剧班子，导演组中由周仲春、张宾江分管京剧表演的调度，又请来了话剧界的刁光覃、朱琳负责指导演员的念白。全剧的唱腔和音乐设计则全由他自己和助手龚国泰来承担，并调来了胡炳旭担任乐队指挥。同时，在调整中逐步确定了由杨春霞、杨淑蕊、严桂祥饰柯湘的A、B、C角，以及马永安饰雷刚、高牧坤饰田大江、李宝春饰李石坚、张学海饰郑老万、周桂欣饰杜妈妈、王忠信饰温其久等的A组演出阵容。于会泳自己则当仁不让地担当起了包括编剧、导演、音乐乃至舞美的总设计师。

编剧们遇到的头一个难题是于会泳要求在《杜泉山》中的对白全部要用韵白。编剧担心用诗词化的韵白会缺乏生活气息，对此提出异议，但于会泳坚持这一要求。经过四位编剧对剧中念白词语的千锤百炼，《杜泉山》的韵白既有传统京剧中韵白所具有的韵律性、节奏性、起伏性的长处，又因白话押韵、精炼而富有诗意，并契合人物性格特征，洋溢着强烈的时代气息。诸如柯湘自述自己苦难身世的“风里来，雨里走，终年劳累何所有？只剩得，铁打的肩膀粗壮的手……”杜妈妈的“青藤靠着山崖长，羊群走路看头羊”等等，不光琅琅上口，而且内涵丰富。加上它固有的律动性和相应协调的舞台动作配合，韵白最

终成了《杜泉山》特有的富有感染力的重要艺术手段。

在剧本搭出架子后，于会泳又忙开了舞美和剧中的舞蹈、武打设计。根据剧本，他拟定方案，交由舞美设计人员画出布景和气氛草图，经他看了再不断修改。同时，对剧中的所有舞蹈和武打场面，按他和导演的意图一场场提出动作设计要求，然后集思广益把各人设计的动作挑选出来，再编排成成组的动作，一一记录下来。在此基础上，于会泳又将自己关在了招待所，整整一个星期，没跨出一步大门，埋头谱写《杜泉山》全剧的音乐。他每写完一幕，龚国泰就将他谱写的缩谱扩写成乐队总谱。待到七天之后，他写的音乐就直接投入乐队排练了。

北京京剧团的人最初对这位“文革”中青云直上的于会泳来抓这出戏还心存疑虑，可自从亲眼目睹了他在艺术创作中显露出的多方面功底和才华，大家不能不暗暗折服。《杜泉山》的唱腔既别开生面，有很大的出新，却又始终是地道的京剧，并且在剧情展开中充分凸现了不同人物在不同情景中的思想感情的戏剧性发展，从而对人物形象塑造起了关键的作用。而且在全剧的音乐布局上，他向歌剧化方向又大大跨进了一步。剧中运用象征柯湘形象的一个音乐主导动机，不仅在序曲里先声夺人地做了交代，而且渗透在柯湘的全部唱腔和间奏之中，为戏剧矛盾的冲突和主人公内心世界的挖掘、刻画，起到了极大的深化作用。一些舞蹈、武打场面，虽已编定了动作，人们却没想到于会泳的音乐一出来配上，就是那样地珠联璧合，相得益彰。他们不知道，于会泳要先选编舞蹈与武打动作，记下它们的每节程序，为的就是在为它们谱曲时胸有成竹、一气呵成。

正式开排后于会泳真豁上了命。因《杜泉山》是新唱腔，而

科班出身的京剧演员大都不识五线谱。对演柯湘的主要演员，他不得不一一把着手教唱，特别是唱工较好又有悟性的严桂祥，可真成了他的真传弟子，有时严桂祥还可代他辅导其他演员。排练过程也像《龙江颂》一样没日没夜连轴转。有胃病的于会泳兜里老揣着馒头，胃不舒服了就咬几口。但也因此他不知饥饿，到了该开饭的时间老拖时间，食堂里热着饭等候演员们吃饭，成了司空见惯的事。有几次在北京工人俱乐部排舞蹈动作，晚饭后开始直到凌晨一、二点都没结束，边排边改，那些演员们上台时活蹦乱跳，一转入后台就累得趴在凳子上直喘大气，但瞅着于会泳每逢排练，都提前10分钟就坐到自己的位子上，全神贯注、一丝不苟地投入排练，又总是最后一个离开排练场地。大伙儿尽管累得直骂娘，可是又实在佩服他的精神。

历时近1年半，1973年5月1日，修改得初具规模的《杜泉山》在北京工人俱乐部开始试验性公开演出。演出前观看彩排的北京京剧界许多知名人士，虽然对它的评价不一，有的人甚至觉得其唱腔还不如1964年的演出本听来顺耳，但包括像谭富英一些京剧界老前辈，却对唱腔赞赏备至，给予了极高的评价。没想到的是《杜泉山》的公演，赢得了公众一片赞誉之声，杨春霞饰演的柯湘光彩照人，尤令人为之倾倒。如果从京剧艺术的创新角度来衡量，《杜泉山》所取得的成功无疑在第二拨“样板戏”中是佼佼者，也可以说是于会泳所搞的几出“样板戏”中最为杰出的一出。

江青对这出戏也极为满意，大概是她也觉得《杜泉山》的剧名远不如原来的《杜鹃山》，所以在于会泳听取了意见重新修改定稿后，她决定剧名仍改回为《杜鹃山》。

当年9月，署名为“编剧：王树元等”的《杜鹃山》1973年9月演出本，刊登在“两报一刊”上。1974年5月23日，由谢铁骊导演的《杜鹃山》彩色影片正式公映。

说《杜鹃山》为“样板戏”又增添了一颗耀眼的明珠，确实并非言过其辞。

新曲难翻的《磐石湾》

京剧《磐石湾》是根据“文革”前的话剧《南海长城》改编的。

话剧《南海长城》由解放军广州部队战士话剧团于1964年初公演。这出由赵寰编剧、傅冰导演的5场话剧，是根据1962年10月以来广东沿海军民歼灭美蒋武装特务的斗争事迹编写的。公演之后，由于此剧反映了现实中你死我活的阶级斗争，又有“军民团结如一人，试看天下谁能敌”的含意，具有巨大的政治教育意义，所以在当时的反响很大，演出深受欢迎。

1965年初，上海市委“戏改领导小组”，将话剧《南海长城》定为京剧重点改编剧目之一，并委派了辛清华、连波等参与京剧的音乐设计工作，只是由于当时重点的“重点”是江青的“试验田”《智取威虎山》和《海港》，所以对《南海长城》的重视甚至不及《龙江颂》。加上编创人员之间闹矛盾，改编京剧的进程十分缓慢。“文革”前仅有张春桥看过一次不带化装、布景的“响排”，之后就不了了之了。

1970年江青提出要将《南海长城》改编成京剧，她所选择的目的兴许同当年话剧走红的原因一样。由于她在给上海京剧

院下达了这出戏的创作改编任务的同时，又指示各“样板团”（剧组）在拍完电影后，要带着创作任务下去生活，并鉴于《智取威虎山》剧组电影已拍完，直接指定由这个剧组担任《南海长城》的创编排演。所以同以往的“样板戏”多是先搞本子再定演员的程序相反，《南海长城》是先定下了剧组，再开始创作。

忙于搞《龙江颂》，接着又是《杜鹃山》，于会泳分身无术。一直到了1972年隆冬岁末，《杜鹃山》进入了连排，于会泳才挤出一段时间，为《南海长城》搭建了一个以王炼、赵莱静为主的编剧组，以及由高一鸣、蒋霭丙、陆在易、军驰、曾加庆等人组成的音乐组，以及确定李崇善饰演主角陆长海，并随即率领《智》剧组为创作《南海长城》去广东及海南岛体验生活。风尘仆仆地回到上海，他本想再花一段时间安排一下《南》剧改编中如何进一步加工的事宜，抓出一个雏形来，不料国务院文化组办公室来电话急召这位副组长返京，准备“批林批孔”。他不无遗憾地将创作人员召集起来对他们说：“今后我恐怕不能再像从前那样完全扎在剧组搞戏了，至多只能在你们完成后再稍加一些修改。这戏主要靠你们了，希望你们按‘样板戏’的要求来进行创作。”另外，对这出剧情是讲军民联防保卫海疆的戏，为了体现军民团结、坚如磐石的内涵，也为了有别于旧剧，于会泳将此剧改名为《磐石湾》。然后，他就匆匆北上去搞运动了。

于会泳从搞《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》，到抓《智取威虎山》的修改，新招迭出，成效显著，可谓是一步一个脚印。但是，也正因为他被自己首创的“三突出”创作原则所束缚，纵然他再有才华、创新有术，在“三突出”的桎梏中也难能可为

了。《杜鹃山》是他搞“样板戏”的巅峰之作，其后他已隐约产生了新曲难翻、后续乏力之感。于会泳在上海赋写的《五绝二节·海南归途》诗中，有“欲将成曲谱，却感腹中空”之句，这固然是谦称自己缺乏美妙的音乐词章，来表现“一片莺歌燕舞”的大好革命形势，却也无形中流露了这位才子不无“江郎才尽”的困惑。当然，其时的于会泳不可能理解，正是作茧自缚的“三突出”捆绑了他艺术创造的自由翅膀。

1974 年 8 月，上海将携试验演出的《磐石湾》赴京参加全国文艺调演。在此之前，于会泳专程赶到上海，和王炼等同乘火车去福建，与已先去那里的剧组会合。就在火车上，他对已初步成型的《磐石湾》，从剧本、唱词、唱腔，都稍稍作了一点润色修改。他唯一作大修改的，是将剧中主角陆长海在第四场和第六场中的两个重点唱段，几乎重新谱写了一遍。至于剧组创作人员从总体到每个细节的艺术处理，都是比照着他这个师傅一招一式“练”成的，既然艺术质量已有了保证，即使不太有新意，这位在此剧中实际是挂名的“总管”也就差强人意地认可了。

虽然《磐石湾》在于会泳所抓的几出戏中，远不及其他的戏烁烁夺目，但之后又经过一番细抠，同第二拨“样板戏”里的《平原作战》、《红色娘子军》、《红云岗》等现代京剧相比，也无甚逊色。因此在 1975 年末的审查通过也颇为顺利，不久就被拍摄成电影，于 1976 年春夏之际公映。

二、反响平平的京剧《红色娘子军》和《平原作战》

江青布置给中国京剧院的京剧《红色娘子军》和《铁道游击队》的创编排演任务，其实也都是60年代该院已搞过的老戏。其中的《红色娘子军》，当时由田汉改编剧本，郑亦秋任导演，杨秋玲饰演主角琼花，还由该院四团排演，参加了1964年的全国京剧现代戏观摩演出大会的汇演，赢得了人们的好评。

1965年，阿甲等又试验将故事影片《平原游击队》改编成同名京剧，剧本已有了初稿，演员也选齐了，正当他们全力以赴排戏之际，“文革”爆发了……

如今，江青将这两出戏的改编排演任务交由钱浩梁主管的中国京剧院来完成，不光是他们有“文革”前的基础，也因为在此之前，中国京剧院业经请示同意，已重新开始抓那两出戏，并有点眉目了。眼下只要江青加以确认罢了。

《红色娘子军》一稿不如一稿

1969年3月，钱浩梁为京剧《红色娘子军》搭建了一个创作班子。田汉当时已成了“文艺黑线的祖师爷”，剧本当然不能和他有丝毫沾边。而且为了体现“文革”的伟大胜利，“革命”的《红》剧比“反革命”的《红》剧要好，相信“众人拾柴火

焰高”的钱浩梁所组建的创作班子十分庞大，人员均是各个领域的翘楚之才。先后参加编剧和唱词撰写的有阎肃、李紫贵、李少春、张春华、张世桐、郭锦华、夏永泉、白继云等；从事唱腔设计的则有张君秋、李少春、叶盛兰、李金泉、王金璐、万瑞兴、关肃霜等；搞背景音乐和乐队编配的则有张建民、戴宏威、丁家岐、李广伯、成公亮等，导演则由钱浩梁自己担任。

最初选定的演员阵容也颇为可观：由名旦角杨秋玲饰吴清华，冯志孝饰洪常青，李嘉林饰南霸天，王晶华饰郑阿安，连群众演员都起用了像张曼玲那样的名角。

浩浩荡荡的京剧《红色娘子军》剧组去海南岛体验生活返京后即投入了创作。编剧们遇上的头一个尖锐问题就是以什么作为改编的底本？是参照田汉的京剧本？芭团的舞剧本？还是最早的电影剧本？钱浩梁的回答毋庸置疑：既然芭蕾舞剧《红色娘子军》是“样板”，那就照“样板”移植。有经验的编剧不禁暗暗叫苦，舞剧《红色娘子军》之所以成功，是因为编导根据舞剧的艺术规律，对原作从框架结构到人物、剧情细节都进行了相应的调整和改编。京剧和舞剧的艺术规律根本不是一码事，若以电影剧本为底本，编剧还有创造发挥的余地，一有舞剧“样板戏”泰山压顶，弄不好就有“破坏‘样板戏’”之嫌，大家只能乖乖地在这狭窄有限的空间里打转转了。于是，京剧《红色娘子军》一切大的结构，包括分场，无一不是照搬舞剧，连原舞剧中娘子军以“劈叉大跳”进军的过场，京剧也照抄不误，只不过改成了一连串的筋斗。这就为这出戏埋下了先天不足的病根。

剧本三改九磨出来时，已是1970年了。进入唱腔设计阶段，

钱浩梁想到了北京京剧团“四小名旦”之一的张君秋，期待他能为吴清华设计出精彩绝伦的唱腔。只是这位杰出的旦角演员还在牛棚里。于是他转道江青找了北京市革委会主任吴德。吴德欣然表示同意，并亲自召见张君秋谈了一次话，一是指出他过去演了很多坏戏，宣扬了封资修糟粕；二是江青同志叫他出来搞戏，这是对他的莫大信任，要他好好戴罪立功。获得“解放”的张君秋十分激动，一听说马上就可以去中国京剧院报到，这位善良单纯的京剧艺术家，当即回家收拾了一个铺盖卷儿，穿上一身崭新的蓝布中山装，胸前戴上一枚很大的毛泽东像章，赶到中国京剧院4号楼一间窗子没玻璃、仅有一张板床一只桌子的小屋里安营扎寨了！

50岁的张君秋深知自己一直从事传统戏曲表演，人称其唱腔“娇、媚、脆、水”，生怕自己给吴清华这个英雄人物设计的唱腔染上妩媚之气，所以特请来京剧小生叶盛兰，一起来为吴清华设计唱腔，以小生唱腔之刚劲挺拔，克服妩媚之不足。张君秋与叶盛兰果然出手不凡，他们设计的唱腔将传统结构加以重新组合，创造出了完美动听、刚健清新的板式，使吴清华的形象顿时熠熠生辉，试唱时中国京剧院奔走相告，令人兴奋不已。尤其是吴清华遭毒打在椰林中醒来时唱的〔西皮〕“昏沉沉只觉得天旋地转”，诉苦参军时唱的〔反二黄〕“手捧椰子水热泪如雨”，教育成长一场戏中的〔二黄〕“一番话字字重千斤”，以及在山口狙击中号召大家奋勇杀敌时那段慷慨激昂的〔娃娃调〕，这四段成套唱腔一时被人们誉称为“四大金刚”！

被重新起用的李少春负责洪常青的唱腔设计，也是推陈出新，既有传统的意韵，又不乏时代气息。

唱腔是舞剧所没有的。要说剧本没离开舞剧的架子，先天不足，那末这几位老艺术家呕心沥血设计的唱腔，则以其特有的光彩和艺术魅力，在相当程度上弥补和掩盖了这不足之处。但是这第一稿众多精彩的唱腔，不久又莫名其妙地被改得乱七八糟了。

1971年中，根本就没前去看过这出戏排练的江青，忽然下令要将吴清华的饰演者杨秋玲换掉，据说起因是她在一次观看戏曲艺术影片《杨门女将》中，发现杨秋玲在其中饰演的角色脸部表情不够丰富。本来演员在不同的戏中根据角色的不同表现需要，自有不同的表情处理，江青没看过杨秋玲现在扮演的吴清华，她怎么能知道杨秋玲现在表演如何呢？可是江青的话不能不照办，于是杜近芳替代她，饰演了吴清华。

几乎与此相去不远的时候，剧组中有几位从事唱腔和音乐设计的人员，对修改后第一稿的唱腔提出了异议，根本理由之一是仍嫌“陈旧”，“出新”不够。

当时上海的《海港》、《龙江颂》剧组已抵达北京，等待江青的审查。在此期间他们与北京的几个京剧“样板团”广泛地举行了交流观摩。这两出戏中从唱腔到乐队伴奏众多新颖独到而又有感染效果的艺术处理，使许多京剧音乐工作者叹服不已。这也触发了京剧《红色娘子军》中一些音乐工作者的感慨，他们不满足于已形成第一稿的唱腔音乐，跃跃欲试地想来一番“创新”了！

负责主管这出戏的钱浩梁对此意见深以为然。从江青正式布置第二拨“样板戏”的创作任务后，主管《红色娘子军》和《平原作战》的钱浩梁，与主管《龙江颂》与《杜鹃山》的于会

泳，无形中就较上了劲，眼见已成型的《龙江颂》新招迭出、有声有色，钱浩梁暗中不由得在佩服之余又不免有点不服气，很想在《红色娘子军》里也来一番“创新”。作为一个很好的京剧演员，但在艺术视野上毕竟有限的钱浩梁，似乎并不清楚艺术创作如同表演一般，也有扬长避短问题。海派京剧素来有求新求变的历史渊源，而京派的京剧则以功底深厚扎实见长。现代戏因人物、剧情的现代化，在传统程式上固然要有与之相适应的创新变化，但创新变化本身并非目的，而只是为体现剧情和剧中人物思想性格而运用的手段。能很好地适应剧情和人物的表现需要，这就够了。京剧《红色娘子军》修改中由几位老京剧艺术家设计的唱腔，很有《红灯记》唱腔类似的特点，虽创新有限，却处处不无京派京剧稳扎厚实的特点，几处创新也都是出于人物刻画的特定需要，因而可圈可点。钱浩梁不清楚这一点，他被《海港》、《龙江颂》弄得有点眼花缭乱了。在羡新求异的心态支配下，钱浩梁下令对《红》剧的唱腔全部重新进行修改。

中国京剧院要真有像于会泳那样除了京剧，也博洽古今中外音乐的行家倒也罢了，《红》剧的唱腔说不定也可由此别开生面。遗憾的是没有！以己之短效他人之长，无疑是削足适履。于是在《红》剧的二稿唱腔修改中，老先生们原来韵味醇厚的唱腔和内涵隽永的唱段全给抹掉、搅乱了。在一些音乐设计人员的观念中，“新”就意味着“高”、“硬”、“响”、“快”，所以京剧《红色娘子军》二稿的唱腔较之第一稿，“新”是“新”了，就是怪。加上剧本的先天不足，这出戏搞得非驴非马。

京剧《红色娘子军》不如《龙江颂》，这是明摆着的了。只

是钱浩梁怎么也弄不明白其中的症结在哪里。他还想让江青看了彩排听听她的意见后再改一稿，但已经没时间了。

1971年底，世界著名电影导演伊文思来华访问。这位对中国颇为友好，对“文革”中的“样板戏”也颇有兴趣的电影艺术家，在与江青会见时谈到，“文革”中几次访华都看了“样板戏”，获益匪浅，这次来他想看看新戏。江青听了十分高兴，想到已经彩排的京剧《红色娘子军》正等着自己去审看，于是通知当晚就在人民剧场再次进行彩排，她将与伊文思一起前去观看。

为了等候江青的审看，《红色娘子军》剧组多日前就枕戈待旦了。因不知江青什么时候会心血来潮地前去看戏，院里留下了剧组每个成员详细的地址和联系的电话号码，规定如果回家谁也不准外出，一旦接到通知，马上火速联系，并专派一辆大客车将大家一一接到人民剧场。

由于是江青第一次审看京剧《红色娘子军》，那晚的演员连吃奶的力气都使上了，唱、念、做、打无一不是超水平发挥，手、眼、身法招招式式都到位，舞台效果极有光彩。也正巧江青当晚心情出奇地好，在演出完了的例行座谈会上，她一反以往鸡蛋里面挑骨头的常态，罕见地张口就是：“同志们辛苦了，戏很好！”尽管她也提了几点具体的意见，例如灯光、表演什么的，但这些均是细枝末节的小问题，两三天后就全改完了。而钱浩梁本来觉得是大问题的剧本、唱腔之类，江青反而只字未提，也可以说，江青对此已经肯定了。她肯定了的东西自然不能再改，于是京剧《红色娘子军》就算定稿了，不几天就投入了电影拍摄。

京剧《红色娘子军》1972年1月的演出本在当年4月发表了。二个月后的“5·23”，它的彩色影片与《海港》、《龙江颂》同时公映。只是这出“样板戏”，江青从头到尾就看过那么一次！

称得上是“大杂烩”的《平原作战》

张永枚在修改完《红灯记》的剧本之后，就开始了被江青称之为《铁道游击队》的剧本创作。大概是都有“游击队”三字的缘故，“文革”前中国京剧院搞的是《平原游击队》，不知是不是江青搞拧了，作为京剧现代戏的题材，从舞台效果考虑，当然是平原游击队好搞一些。虽然《铁道游击队》有现成的小说和电影可借鉴，但要在舞台上演出扒飞车之类的情节，表演和布景道具都有极大的困难。不过张永枚仍然不能不记住江青讲的“铁道游击队”，这也许是暗示着在这出戏中应加入“铁道游击队”的内容？

在“反右”时被划为“中间偏右”、差点被扣上“右派分子”帽子的张永枚，当然万分珍惜如今参加“样板戏”编剧的机会，所以在创作中小心翼翼。带着这疑惑，他多次与主管钱浩梁商议，最后确定：以原来的电影《平原游击队》为主要参考，再酌情吸收其他一些描写华北、山东抗日游击队的文艺作品情节，如小说《铁道游击队》、《敌后武工队》以及当时正在放映的电影《地道战》、《地雷战》等等。主旨是要突出毛泽东的“兵民是胜利之本”，“在长期和残酷的战争中，游击战争将表现其很大的威力，实在是非同小可的事业”的思想。剧名就

起一个能囊括这些内容的《平原作战》。

于是，《平原作战》的剧本就成了一锅名副其实的大杂烩。总共十场戏中，第一、二、六场基本袭用了《平原游击队》的情节，第五、十场的情节来自于《地道战》、《地雷战》，第九场取材于《铁道游击队》。剧中所有的重场戏无一不是“出处有典”。应该说《平原作战》剧本的戏剧结构本身，还是严谨流畅的，问题就在于这出以惊险为特点的戏，重要故事情节观众都“似曾相识”，惊险也就缺乏了对观众形成悬念的戏剧效果，从而也就丧失了它本应具有的独特的艺术魅力。道理很简单，《平原作战》所依据的那些小说、电影，早就为广大中国人所熟知了。

虽然不尽如人意，剧本还是出来了。正好《红色娘子军》已基本定型，于是张君秋、李金泉、李广伯、戴宏威，外加羊鸣、沈武钧等，又投入了《平原作战》的唱腔和音乐设计。同时确定了由李光饰演剧中主角赵勇刚，李维康饰演小英子，高玉倩饰张大娘，吴玉璋饰村党支部书记李胜，仍由钱浩梁任总导演。

自一开始进行唱腔和音乐设计，从事这项工作的人对好即兴行事的钱浩梁就直犯怵，所拟定的方案朝令夕改，叫人无所适从。他们所设计的唱腔，钱浩梁一会儿要求突出人物的思想性格，一会儿又要唱腔充分发挥演员的嗓音条件，演员能唱多高就用多高的音。剧中的背景和气氛音乐，本来是按规定好的动作来设计的，如走圈的动作先确定了，搞音乐的再按此谱作若干小节的旋律。但下一次钱浩梁亲自示范这一走圈时，圈跑得大了，音乐不够长，他们得再加写；再一次圈又跑小了，他们又得重写。钱浩梁情绪好时，对某段唱腔或音乐表示肯定，一

旦有了烦恼，又会对同段唱腔或音乐贬得一无是处，而且拒不承认自己曾表示过的肯定意见。音乐设计人员对此直犯愁，却又不敢说。到后来敢怒不敢言的他们，索性把所有他肯定和否定过的唱腔和音乐设计大小方案，全分放在衣服的各个口袋里，他不要这个，就从口袋里另掏一个，再不要，再掏一个。如此这般缺乏整体布局观念指导的唱腔和音乐设计，其艺术质量自然也就可想而知了。

《平原作战》尽管剧本缺乏新意，人物形象也显得干巴巴的，唱腔音乐显得有点杂乱，但几位主要演员精湛的技艺帮了它的大忙。扮演赵勇刚的青年演员李光，本来唱念做打的底子就不错，对身怀绝技的文武老生李少春更是倾慕已久。见这位京剧大师如今在剧团里被“控制使用”，经常以“研究”“样板戏”为名向他请教。李少春也对这位不记名的“关门弟子”悉心传艺，私下里不仅为李光的赵勇刚形象塑造提供了不少真知灼见，而且精心传授了很多传统戏的表演技巧，同时也在艺德上给了李光有益的教诲，使李光获益匪浅。在李少春的教诲和扶植下，加上他本身的奋发努力，他把原本比较单薄的那位英雄形象，演得虎虎有生气。本来就技艺出众的李维康，虽然在排练中动不动受到钱浩梁的斥责，警告她不要忘记自己在剧中是三四号人物，不能太突出，但她固有的光彩仍为这出戏生辉增色不少。以在《红灯记》中扮李奶奶蜚声一时的高玉倩，对张大娘形象自然更是驾轻就熟。整齐、优秀的演员阵容，加上该剧中别开生面的开打场面，《平原作战》总算能够凑上“样板戏”的格了。

时至1973年春，《平原作战》通过了江青的审查，它的1973年7月演出本于当月发表，而它的影片则于1974年“5·23”与

《杜鹃山》一起公映。

由中国京剧院改编排演的《红色娘子军》、《平原作战》，虽作为第二拨“样板戏”，当时的报刊也不乏赞美吹捧的文章，似乎也热热闹闹。但是平心而论，公众的反映实属一般。

三、京剧《红嫂》“一鸡两吃”《红云岗》与《沂蒙颂》

在1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上，山东省代表团演出的剧目除省京剧团的《奇》剧之外，另一出是由淄博、青岛市京剧团演出的京剧现代戏《红嫂》。

《红嫂》是淄博市京剧团根据知侠的同名小说改编的，它描述了一个极其感人的故事：解放战争时期，解放军排长彭林在战斗中不幸负伤，昏迷在山沟中，路过此地的沂蒙山区妇女红嫂在危急关头不避忌嫌，用自己的乳汁滋哺了彭林。之后红嫂对他精心照料，冒着还乡团追查的风险，以及受到本分胆小丈夫的指责误会，掩护彭林养伤，直至他痊愈归队。这出由刘世勋执导，首演由杨淑萍饰红嫂、杨云超饰彭林的京剧现代戏，演出时备受欢迎，后作为山东省参加会演的剧目，演出者改由青岛市京剧团的张春秋饰红嫂、李师斌饰彭林，在会演期间给观众留下了极其深刻的印象，称赞之声络绎不绝。

这年8月12日，经周恩来的安排，《红嫂》在北戴河中央首长疗养地为毛泽东、朱德、杨尚昆等做了汇报演出。毛泽东

对这出体现人民军队与百姓群众鱼水之情的戏十分欣赏，看完戏后特地上台接见了这两个地区级京剧团的全体演职员，连道具工人也没落下。之后，又叫江青传达了《红嫂》“要达到玲珑剔透”的意见，显然，毛泽东认为这戏不错，但尚需进一步加工修改。

毛泽东的观看接见及其修改意见的提出，都给了剧团极大的鼓舞，他们决心把这出戏修改得更加完美。山东省委对此也给予了更大的关注。虽然它在之后没像《奇》剧一样成为江青的“试验田”，但山东省还是将它作为省内的重点剧目，指定省剧团在修改中给予他们多方面的帮助和扶植。遗憾的是“文革”一来，省领导全靠了边，省剧团也乱了套，《红嫂》的修改工作自然也就停顿下来。

谁料想多年之后，江青又会想起这出戏呢？而且还突发奇想地在第二拨“样板戏”中来个“一鸡两吃”！

芭蕾舞剧《沂蒙颂》捷足先登

由于江青首先想到的是将《红嫂》改成芭蕾舞剧，所以芭蕾舞剧后来居上，反而比京剧更早定型。

在布置下达了舞剧改编任务后，江青还专门嘱咐：“《红嫂》从内容到形式都要改好，《红嫂》要另起名，要脱开那个地方，原来作者有问题。”于是按她的批示，舞剧《红嫂》不久就改名成了《沂蒙颂》，红嫂变成英嫂，彭林改成方排长。

按照惯例，在刘庆棠的主管下，“芭团”迅速地设立了由李承祥、徐杰、栗承廉、郭冰玲为编导，马运洪任舞美设计，刘

廷禹、刘霖及之后又由杜鸣心参加作曲的《沂蒙颂》创作班子，随即创作组就去山东沂蒙山区体验生活。

在1971年初到这年6月的半年时间里，创作组六下沂蒙，足迹几乎踏遍了全地区，他们不仅与贫下中农同吃同住同劳动，而且积累了丰富的创作素材。小说《红嫂》的原型人物在沂南县，但在解放战争年代，类似红嫂的妇女何止成百上千！在这贫困的老解放区，当年家家都是医院，个个都是护士，对人民子弟兵她们都倾注了自己真诚的爱心。创作组仅走访当年救护过解放军伤病员的大娘，就多达100多位。这些体现着军民鱼水情的真实生动的材料，使创作人员无比地激动感奋。为了使舞剧的音乐具有山东地方特色，几位作曲家又去了胶东，对胶东的秧歌、民间小调及整个山东的戏曲音乐都进行了广泛的搜集。

就在体验生活的过程中，创作组初步拟定一个剧本框架，确定了剧中的人物、事件、情节梗概。对剧中的音乐，经反复筛选和比较，他们选择了清新优美的脍炙人口的《沂蒙山小调》作为剧中主人公英嫂的音乐主题。这不仅是因为它具有地方特色，也因为音乐上更有发展余地。同时，舞美人员也根据当地的风景绘出了布景小样。

当年7月，从沂蒙地区风尘仆仆回到北京的创作组将剧本呈送给了江青审阅，不久江青就叫刘庆棠捎话创作组："舞剧的剧本是假的，看不出具体的形象，剧本只有在舞台立起来以后，我再来看。"这话创作组琢磨着也对，没有对话的舞剧剧本，只能粗略地勾勒出一个大致的故事情节走向，具体的非舞台上见不可。于是他们根据剧本按步骤进入了创作阶段：先由编导会

同作曲如同编定电影分镜头剧本一样，定下各场的音乐时间长度表及其大致所需的音乐气氛，接着由作曲写出音乐的钢琴谱，并录下音后交给编导；再由编导按音乐编排动作，指导演员进行排练；在舞蹈进入钢琴伴奏的排练同时，作曲完成了乐队总谱，让乐队进行排练；最后乐队与舞蹈合排。

舞剧作为一个舞蹈与音乐密切相关的系统工程十分复杂，其中为两者的配合小修小改可以说每日不断。当时剧中的主角最初选定了程伯佳饰英嫂，刘庆棠饰方排长。但这时已身居要职的刘庆棠已无法保证正常的排练，不久方排长的角色就由青年演员张肃代替了。

《沂蒙颂》的编创、排练工作十分紧张，虽然有京剧《红嫂》的剧本，但舞剧与京剧的艺术规律有明显的不同。为此不但要去掉原京剧中不适合舞剧的许多东西，而且要尽力从剧情中挖掘出符合舞剧表现的情节和细节，这不啻是重新创作。出于创作组在体验生活中的积累，开始是按大型舞剧来创作，并投入排练的。剧组上下经历了 3 个多月的辛勤劳动，《沂蒙颂》初步在舞台上立起来了！

江青听了刘庆棠的汇报，兴致勃勃地审看了《沂蒙颂》彩排。可是在审看完了以后的座谈会上，江青唯独说了句“剧中这个歌还有点山东味嘛”以示肯定外，其余的都是意见。也许因为她是山东人，从舞蹈、音乐、布景、道具直到服装的颜色、补丁的位置，挑出了不少毛病，提出了众多不无地方色彩的“指示”，尤其是第二场英嫂熬鸡汤的那场戏，对英嫂抓鸡、剥蒜、哄孩子等动作，不厌其详地连比划带说，作了具体细致的演示。而她最关键的意见，是《沂蒙颂》的内容不够一出大型

舞剧，“有多长搞多长，不要贪大嘛！”江青的这话，无疑是要把已成雏形的《沂蒙颂》推倒重来！但她的意见又不无一定的道理，大型《沂蒙颂》在结构上确实存在着松散、拖沓的缺陷。

于是，《沂蒙颂》重起炉灶，创作组重新开始了又一轮的舞蹈和音乐设计。在排练过程中，经过了好几次反复，最后才形成了由序幕、四场戏和尾声的中型芭蕾舞剧的结构。

1972年初，芭蕾舞剧《沂蒙颂》在天桥剧场开始了试验性公演。它的公演在当时引起了很大的反响。在那个时代无论是“样板戏”，还是其他的创作歌曲，要么是豪情激荡，要么是慷慨激昂，即便是一些京剧的成套唱腔中有一些迥透低吟的抒情，也马上被下面的“革命斗志”所掩盖了。然而《沂蒙颂》的音乐，却一反当时的风气，以深沉、委婉、细腻而又有张有弛的情感抒发，将英嫂这个普通农家妇女正直善良的内心世界和情绪波澜作了淋漓尽至的刻画。尤其是由《沂蒙山小调》衍化而来的那首歌曲《我为亲人煮鸡汤》，一下子不胫而走，成了当时人们唯一能挂在嘴边的抒情歌曲。在剧中演唱这首歌的演员单秀荣，也像在芭蕾舞剧《白毛女》中领唱的朱逢博一样，名声大振，成了备受公众欢迎的歌唱演员。

《沂蒙颂》的成功，在很大程度上得益于芭蕾艺术，它是一门历来以女性为主角的艺术，《沂蒙颂》比较充分地运用了芭蕾女演员抒发情感的各种技能表现。《沂》剧不同于舞剧《红色娘子军》的飒爽英姿，体现的是战士风貌；在英嫂的舞姿中所塑造的是一个纯朴、善良而又充满温情的青年妇女形象，尽管是以“军爱民，民拥军”的革命思想为前提，但观众从中更强烈感受到的是人性和人间的温情。这恰恰是在人性丧失殆尽的

“文革”年代隐蔽在人们心底被悄悄唤醒，并极为珍视的东西。何况，在《沂蒙颂》的舞蹈中，英嫂的抓鸡、哄孩子、剥蒜等动作，是根据生活的真实动作提炼而成的。这些渗透着乡土气息的舞蹈，在芭蕾舞艺术史上，还确是一个创造！

在北京演出后，《沂蒙颂》又去山东等地巡回演出听取意见，所到之处一片赞誉之声。江青对自己所抓的这出芭蕾舞剧获得的成功自然极为得意，在《沂蒙颂》返京后又略作一些无伤大雅的修改后，欣然同意它成为第二拨“样板戏”，投入电影拍摄。

与《沂蒙颂》几乎相距不远，芭团又产生一出新的小型舞剧《草原儿女》。60年代初，蒙古族的龙梅和玉荣小姐妹在为公社放羊群时，遇到了特大暴风雪，为保护集体的羊群，她们勇于同大自然进行殊死的搏斗，最后羊群保住了，她们却负了伤。这小姐妹俩热爱社会主义，热爱集体，敢于斗争的事迹广为流传，不久就被上海美术电影制片厂拍摄成了动画片，内蒙古京剧团还曾搬上京剧舞台，参加了1964年的京剧现代戏会演。在《沂蒙颂》创作之始，芭团欲将它改编成芭蕾舞剧，特地将此计划上报给江青，江青竟很顺利地同意了。

1971年夏，芭团组成了由栗承廉、王世琦任编导，葛光锐、石夫、程凯及以后又有刘霖参加的音乐设计人员组成的创作组，开始了这出舞剧的创作。

为了更好地发挥芭蕾舞艺术的特点，特别是男女双人舞的艺术，编导们将剧中人物改成了兄妹关系，并确定了张纯增饰哥哥，蔡国波饰妹妹。作曲上则选择了动画片《草原英雄小姐妹》中广为人知的主题歌作为全剧音乐的主题。

《草原儿女》的舞蹈由于广泛吸收了蒙族民间舞蹈动作，而

且在刻画兄妹俩在与暴风雪搏斗的情景中，结合戏曲武打动作以及芭蕾舞的托举，使这出芭蕾舞既有蒙族的特点，又扣人心弦，它以刚健强劲为特点，在和《沂蒙颂》同台演出中，恰好一刚一柔，相得益彰。

1973 年底，《沂蒙颂》和《草原儿女》一起获准进八一电影制片厂投入影片拍摄，并在三个月后拍摄完成。但是进入 1974 年，江青等正忙于“批林批孔批周公”，似乎已无暇顾及其他，之后又是为四届人大的组阁忙乎，她早将这两出业已拍摄完成的芭蕾舞剧影片的公映问题抛之脑后了。直到 1975 年 5 月 23 日，为纪念“5. 23”展示“文艺革命”的新成果，这两出舞剧的彩色影片才得以正式公映。

京剧《红云岗》备受冷落

1970 年，在江青下达了将《红嫂》改编成芭蕾舞剧的任务之后，一心想在山东再出个“样板戏”的山东省党政军领导，鉴于京剧《红嫂》本来就是该省的“土特产”，所以闻风而动，专门写了报告主动请缨，一方面要求在改编后重新排练、上演京剧《红嫂》，另一方面请求江青给予“关心”和“指导”。承蒙江青批示同意，山东省委特将这一改编排演任务，先交给了当年创作并首演这出戏的青岛市京剧团，同时要省京剧团对此予以全力支持。

两团携手合作，对京剧《红嫂》做了反复的修改。1972 年春，经反复修改的《红嫂》已然成型，山东省又专门派人向江青汇报了这一情况。正好这年夏天，为犒劳于会泳、钱浩梁、刘

庆棠这三位搞“样板戏”的有功之臣，周恩来、江青提出让他们三人专去山东避暑休养一阵子。江青此时已欲将京剧《红嫂》扶植成“样板戏”，所以在于会泳等出行之前，叮嘱他们借此机会前去关心一下这出戏。

早就知道于会泳他们三人在江青面前的位置非同一般，又是国务院文化组的主要成员，而且是具有实践经验的“样板戏”元老，山东省党政军领导渴望在《红嫂》的改编排演上得到他们的指导。因此对他们驾临山东，欢迎规格非同一般。在他们乘车抵达济南之时，山东省革委会主任、济南军区司令杨得志，亲自带领省市党政军和文化部门负责人到火车站迎接，当晚又在他们下榻的南郊宾馆，专门举行了盛大欢迎宴会，为他们接风洗尘。

在他们于济南逗留的七八天期间，编演《红嫂》的青岛京剧团，专程赶到济南为这三人举行演出，在《红嫂》演出前，陪同观看的杨得志专门请该剧的编导和主要演员，向他们汇报了戏的修改和排演经过，杨得志也一再恳切地请他们在翌日的座谈会上提出宝贵意见。

然而这三个“文艺革命战士”的行径令山东省的领导和青岛京剧团的人大失所望。《红嫂》当时演出的稿本，因受了“三突出”的消极影响，改编得确实还不及1964年的演出本。这些从剧本、唱腔到表演存在的许多问题，于会泳他们本来可以直截了当地提出来，并积极在修改上出一些点子的，但这三个未擅政术的“文艺革命战士”，既对那晚看的《红嫂》睥睨不屑，却又因受了人家如此盛情的款待，不好意思扫主人的面子，结果采取了一个“躲”字。在宾馆一番高论之后，他们给杨得志

打了个电话，单方面取消了次日预定的座谈会，说是对《红嫂》还要好好研究，准备几天后去青岛，到那里再同他们直接交换意见。

他们由济南到了青岛，先期赶回的青岛京剧团又为他们演出了一次《红嫂》。躲无可躲的这三个人，最后委托同行的军代表吕韧敏，代表他们与青岛京剧团敷衍了事地座谈了一次，不痛不痒地作一番鼓励，又提了些意见，至于他们自己始终没有正面提出过自己的意见。

素来豪爽热情的山东人无疑从中感到蒙受了极大的羞辱，加上这一行三人在慰问长山岛驻军时盛气凌人，不可一世，还自恃领导身份，执意要上一个属军事机密的岛屿观光游览，在遭部队拒绝后大发雷霆，在部队中造成的影响极坏。战士们气愤地说他们“台上洪常青，台下南霸天；台上李玉和，台下是鸠山”。于是两事齐发，济南军区将他们三人在青岛期间飞扬拔扈之事以“非常活动”之名上书中央军委。

江青闻讯后竭力为自己几员得力干将说话，在1972年底中央召开的一次会上，她气乎乎地就济南军区的那份报告说：“我就不明白，武器是工农兵制造的，演工农兵英雄人物的人为什么不能看？要打破这个框框！对于会泳他们几个人搞文艺革命，只有支持的义务，没有反对的权力！”对《红嫂》，江青也因此冷落了好长一阵子，直到山东省京剧团拍完了《奇袭白虎团》的电影，青岛京剧团又拱手将加工排练《红嫂》的权利相让给这个“样板团”后，江青才重新关注起这出京剧。

“样板团”自然很能吃透、领会江青的精神，就按江青在《红嫂》改编成舞剧时“指示”的“要另起名，要脱开那个地

方”。山东省京剧团接手《红嫂》后的第一桩事，就是改剧名叫《红云岗》，并由宋玉庆带队，率领从山东省、青岛市、淄博市三个京剧团选出来共同组成的《红云岗》剧组，专程到北京反过头来向《沂蒙颂》学习取经，然后回济南再次对《红云岗》进行修改。

这次修改由已是山东省文化局局长的宋玉庆主管，刘世勋等仍任编剧，殷宝忠任导演，唱腔和音乐设计则充实了力量，由刘世勋、武诚、王任武、孙九潮、肖明、施光南等参加，扮演红嫂的仍是张春秋，彭排长换上了较为年轻的演员杨光刚。也许是赴京学习确有收益，或许是处在“样板团”的环境里，对“样板戏”的门道终于摸透了，反正，《红云岗》的此番修改算是走上了“样板戏”的“正道”，不再像过去门外汉那样隔雾看花，比猫画虎了。修改进行得颇为顺利，尽管扮演过“样板戏”一号英雄人物的宋玉庆，在“指导”《红云岗》的加工排演中，也会兴之所至提一些令剧组不得要领、无所适从的意见，但一则他对自己的意见究竟是否执行不太上心，二则他对以前的老导演、老演员还颇为尊重，认为他的意见不合适他也不固执己见，在当时那种京沪两地“样板团”中少有的宽松气氛下，《红云岗》剧组群策群力的修改颇见成效。虽然因种种条件限制，它的修改结果还不能与《龙江颂》、《杜鹃山》相提并论，但在第二拨“样板戏”中，也足以与其他几个京剧现代戏平起平坐了。

1975 年 3 月，《红云岗》作为山东省进京参加文艺调演的剧目，在京接受了江青的审查。又历时一年多的加工之后，于 1976 年 4 月正式上演，并投入了电影拍摄。《红云岗》终于姗姗来迟

地跻身到了“样板戏”的行列中。

四、等待挤进“样板戏”行列

京剧《龙江颂》、《杜鹃山》、《磐石湾》、《平原作战》、《红色娘子军》、《红云岗》，芭蕾舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》以及钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》，都是经江青首肯有幸踏入“样板戏”行列的。事实上，在这些剧（节）目创编排演的同时及其之后，“样板团”曾经创编排演和即将创编排演的剧（节）目远不止这些，它们都可以说是江青第三拨“样板戏”的候选者。

业已问世的“样板戏”候选者

在创编排演已经成型的作品中，首推上海改编创作的钢琴弦乐五重奏《海港》和“交响音乐”《智取威虎山》。

1967年《海港》被“册封”为“样板戏”后，上海音乐学院管弦系的长笛教授谭密子，就琢磨着将《海港》中的部分唱段用弦乐四重奏的形式予以伴唱，作为该院外出“宣传毛泽东思想”的节目。该院的管弦系在1960年曾组建过一支由俞丽拿任第一小提琴、丁芷诺任第二小提琴、吴菲菲任中提琴、林应荣任大提琴的女子弦乐四重奏组，并在参加当年舒曼国际弦乐四重奏比赛中获奖。这一女子弦乐四重奏组的成员之后基本上

都在系里，谭密子正是欲借这一有利条件试验搞弦乐四重奏伴唱《海港》。他的这一计划赢得了当时院革委会主任陈中华的支持。于是由谭密子会同俞丽拿、丁芷诺等人，投入了创作改编和排练。

1968年初，弦乐四重奏伴唱《海港》搞出了初稿，谭密子特邀上海京剧院的李炳淑前去试唱方海珍的部分唱段，还请了陈中华去试听。这次试唱的效果并不好，一是纯粹用四件弦乐器伴奏，在气势上显得比较柔弱、单薄，而《海港》的唱段大多属重彩浓墨、叱咤风云风格的，二者相配不太协调；二是少了京胡板鼓，光用那四件西洋弦乐器伴唱，李炳淑显得不太适应，在演唱中发挥得不太好。但陈中华对这一伴唱形式还是肯定的，只是建议除弦乐外再增加一架钢琴，以及全套板鼓，在增强伴奏气势的同时，也让演唱的京剧演员有个“托”。他的意见谭密子深以为然，回头就增写了钢琴和板鼓伴奏谱，同时又请林思蓓任钢琴演奏员，这样就成了钢琴弦乐五重奏伴唱《海港》。

他们试排的这一节目在于会泳审听时引起了他的极大兴趣。当时的钢琴伴唱《红灯记》已由殷承宗到上海征求意见，而用室内乐伴唱自然是另一番“文艺革命”的创举，何况已成雏形的钢琴弦乐五重奏伴唱《海港》还真不错，只是张春桥对这未经江青同意擅自搞的试验并不热心。他在闻讯后不无鄙视地说：“这个节目这么好啊！真有这么好？我去讲一下，泼盆冷水，它就彻底完蛋了！”好在张春桥当时将上海文化系统有关文艺创作的事项全交给于会泳了，除了“样板戏”和“样板团”，其他均不过问，所以在于会泳的支持下，钢琴弦乐五重奏伴唱《海

港》在上海仍频频亮相，不断在试验演出中修改完善。

这个节目要成为“样板”自然非由张春桥、江青点头不可，此事因张春桥不热心第一关就难过。好在不多久在为《海港》组建中西混合乐队时，于会泳将上海音乐学院管弦系教师中的一批业务尖子，包括谭密子和整个钢琴弦乐五重奏组的成员，全收罗在其中了。他们一下全都成了“样板团”成员。之后于会泳又提出“样板团”除了演好“样板戏”外，还应搞些小戏和音乐舞蹈节目，进行专场演出。这一建议在国务院文化组及江青那儿得到了认可，尤其是钢琴弦乐五重奏《海港》，随《海港》剧组到北京接受审查和拍电影期间，名正言顺地可以在京演出了。

只是于会泳欲使江青对这一节目引起兴趣所玩的弯弯绕并没什么大的效果，这个节目在京沪两地虽然反响不小，但看过这个节目的江青并没有什么意思要把它扶植成“样板”。令于会泳及这个演唱演奏组稍有宽慰的是：他们毕竟已是“样板团”的成员了。尽管不是名正言顺的“样板戏”，但作为“样板团”演出的一个节目，本身不就是“准样板”吗？说不定有朝一日江青一来劲，它就成了名副其实的“样板”了！

“交响音乐”《智取威虎山》是上海乐团创编排演了很长时间的一部作品。从1969年，他们就组成了阿克俭为主，先后有沈利群、陆在易等人参加的创作班子。仿效“交响音乐”《沙家浜》，将同名京剧“样板戏”的主要唱段由合唱、独唱、重唱、乐队等形式来表现，实际上也是一部清唱剧。它与同类体裁的《沙家浜》相比已缺乏新意。其中稍有不同的，是原剧第七场“发动群众”中李勇奇疑虑、沉思中的吟唱，在这部“交响音

乐”中运用了无伴奏合唱的形式来表现。更充分地体现了这部作品的合唱艺术魅力。上海各级领导当时对于这部作品给予了极大的关注和支持，于会泳多次审听并参与了修改。其中有无伴奏合唱的那个乐章，就是由他建议并改写而成的。

这部由曹鹏指挥，张世明、蔡秉才、钱曼华、许幼黎领唱的作品，1973年起公开进行试验演出，1974年1月定稿，在上海正式上演。当年7月，国务院文化组呈报了关于将上海“交响音乐”《智取威虎山》列为“样板团”的报告——这表明国务院文化组已审查同意这个作品成为“样板戏”了。

从1973年开始，中国京剧院根据中央芭蕾舞团的《草原儿女》，也改编创作京剧《草原兄妹》，它由阎肃、吕瑞明编剧，张建民、关雅浓、张君秋、李广伯、张复负责唱腔和音乐设计，张春华、刘世翔导演。剧中主要人物先由马永贵饰哥哥，李莉饰妹妹，曲素英饰格尔乐。之后，又改由李光饰哥哥，刘长瑜饰妹妹。《草原兄妹》于1974年1月参加了华北地区文艺调演。到1976年，已审查获准要拍摄成电影，北京电影制片厂连导演、摄制都已确定了，最后因当年“四人帮”垮台而未实施拍摄。

“奉旨”创作改编而未面世的一些戏

从1968年后，各个“样板团”遵奉江青的旨意大多投入了新戏的改编创作和排练，其中有的未能获得江青的通过就此搁在了一边。北京京剧团徒劳无功的创作改编和排练的剧目也许最多，包括“文革”前由汪曾祺、阎肃编剧已有了雏形的《红岩》。《红岩》于1967年4月改名为《山城旭日》，又改编复排。

江青看了后由李英儒传达她的意见："演员不错，剧本有问题。戏是解放四川的，我们现在也在'解放'四川（指当时造反派正在揪斗四川省委书记李井泉）。"之后相继又搞了《节振国》、《敌后武工队》，而且都进行了彩排，却都在彩排之后就不了了之了。

中国京剧院在《草原兄妹》之后，由阎肃、吕瑞明编剧，张建民、关稚浓从事唱腔和音乐设计，又创作了一部反映上山下乡知青生活题材的京剧《金雁岭》，并由李维康饰演知青队长，孙岳饰演村里的老支书。这出戏在彩排后江青指示要修改，先不要公演。于是这出戏到"四人帮"倒台，都没能与观众见面。

1976年2月6日，江青和张春桥找于会泳、钱浩梁、刘庆棠在钓鱼台17号楼会议厅开会时，鉴于当时"反击右倾翻案风和批邓"的政治需要，江青说："现在那些样板团演的戏都老掉牙了，很少有社会主义时期的题材，更没有一个与走资派作斗争的内容。现在你们赶快部署各团，把电影《决裂》、《春苗》、《第二个春天》、《战船台》改编为京剧。我和春桥同志商量过了，这些都是写与走资派斗争的戏，能和当前的斗争紧密配合，今年就上演，纪念文化大革命十周年。"并限定最迟不能过国庆节就得搬上舞台。

文化部文艺创作领导小组当即分派了任务：上海京剧团负责改编《春苗》；山东京剧团负责改编《第二个春天》；中国京剧院搞《战船台》；北京京剧团搞《决裂》；中央芭蕾舞团则搞一出名为《青春战歌》，反映上山下乡知识青年与走资派作斗争的舞剧。

早在1974年，《杜鹃山》上演之后，江青曾要求于会泳完

成称为“三山三水”的六出戏。三山是指《智取威虎山》、《杜鹃山》，以及1964年贵州省京剧团参加京剧 现代戏会演的《苗岭风雷》；三水是《海港》、《龙江颂》、《磐石湾》。其中的《苗岭风雷》，因于会泳无暇顾及，一直未能去抓。到了1976年初，又有这一批同走资派斗争的戏作为第三拨“样板戏”部署下来，并作为重点剧目要突击完成，《苗岭风雷》自然更排不上号了。

江青的这第三拨“样板戏”中的四出京剧，因有现成的电影作蓝本，几个“样板团”只要在此基础上将斗争的火药味再加浓一点就成了，最为难的还要数舞剧《青春战歌》了。与走资派作斗争少不了开会和唇枪舌剑，而这正是不能开口说话的舞剧最为忌惮的了。接受了任务无可奈何的中央芭蕾舞团创作组，也曾到当时“反击右倾翻案风”最为得力的上海去“体验生活”，并提出了全剧的梗概。为了体现这个剧中的“斗争”，几位编导绞尽脑汁进行了构思，最后不得不求助于大量的横幅标语来阐明剧中的斗争。这年9、10月间，他们又去毛泽东曾为之题词“农村是个广阔天地，知识青年在那里是可以大有作为的”河南省体验生活，准备返京后即投入排练。可是等他们回京之时“四人帮”业已垮台了。

其余四出京剧，唯有承担《春苗》的《智取威虎山》剧组闻风而动，雷厉风行地投入了创作改编。当年9月底，已如期在上海徐汇剧场进行了彩排，只是同样未正式与观众见面。“四人帮”借文艺搞政治阴谋的活动，就随着他们的垮台而告终了。可以想象，倘若中共中央不是一举粉碎了“四人帮”，这几出戏准会作为江记的“拳头产品”被列入到她第三拨的“样板戏”中去！

“样板戏”越来越多　质量每况愈下

1975年7月，毛泽东曾就调整文艺政策，改革“文革”以来文艺贫乏的状况对邓小平说过：“‘样板戏’太少，而且稍微有点差错就挨批。百花齐放都没有了，别人不能提意见，不好。”

江青闻讯之后说：“主席只是说‘样板戏’太少，并没说不要‘样板戏’。”她在一次接见艺术界人士的会上又说：“有人说‘样板戏’少，只有八个，不对！现在已有十八个了嘛！”无疑，她是将第二拨的十个剧（节目）全部划拉到了自己的“样板戏”行列中去了。

然而，第二拨“样板戏”就其总体的艺术质量，已同第一拨个个叫得响的那八个戏不能相提并论了。充其量只有京剧《龙江颂》、《杜鹃山》，芭蕾舞剧《沂蒙颂》，钢琴伴唱《红灯记》，钢琴协奏曲《黄河》五个剧（节）目，尚可与第一拨的艺术质量相媲美，余下的五个，在艺术质量上差了一大截。若以第一拨为标准的话，第二拨真正合乎“样板戏”艺术质量的，合格率仅占百分之五十！至于仓促上阵的那第三拨《春苗》、《战船台》、《决裂》、《第二个春天》和《青春战歌》之类同走资派斗争的几个戏，艺术质量更可想而知了。

样板戏越来越多，质量每况愈下，原因何在？一个不得不承认的事实是：在初涉“文艺革命”搞“样板戏”之时，江青还真下了点功夫，不管她是何等地专横拔扈，蛮不讲理，也不管她的朝令夕改，给那些文艺工作者频添了多少折腾，但她真抓了，而且颇见成效。

江青初抓“样板戏”可谓占尽了天时、地利、人和。从天时而言，她的“文艺革命”取得了中共中央，特别是毛泽东的全力支持。地利：其时演现代戏在文艺界已蔚然成风，而且为演现代戏在戏曲、舞蹈、音乐等艺术领域，对传统的程式及艺术思维均进行了不少的改革，各地已积累了一大批优秀的剧（节）目，大有厚积薄发之势。人和：在毛泽东已被神化了的年代，任何一个艺术工作者，都毫不怀疑自己参与的在“第一夫人”领导下的“文艺革命”是执行“毛主席无产阶级革命文艺路线”，是完成一项开创性的历史使命，义无反顾地全身心投入进去。

何况，占尽了天时地利人和之机的江青，在充分利用最高政治领导层赋予她的权力之外，不能否认她还懂点文艺。不能讲这个三十年代上海滩上的三流电影明星，还下过海唱过几天京剧的女人完全不学无术。她相伴爱读古书，嗜作诗词 的毛泽东多年，又长期养病，要说她不受一点影响，不学一点东西是不可能的。毛泽东将“文艺革命”“调查研究”的重任委托予她，同样也证明了这一点。事实上，江青在抓“样板戏”的过程中，这个患过神经官能症的女人，固然没少胡说八道，然而穷究其“指示”中间不无合理的成分。例如芭蕾舞剧《红色娘子军》第一场，原来编导按电影设计，从南府死里逃生的琼花是在路遇的莲花指引下去苏区投奔娘子军的，是江青指示改成洪常青指路。这一修改不仅使洪常青形象更为丰满，而且为全剧减少了一个人物，使剧情更为凝练集中，不能不承认这个艺术处理是高明的。又如江青一反京剧唱腔重视流派程式的旧习，一再强调要根据人物设计成套唱腔，尤其是对人物具有举足轻重的重

点、核心唱腔要反复修改要有惊人之调的意见。这些意见都使当时的文艺工作者心悦诚服，而且深以为然地依此去修改这些“样板戏”。

然而，问题的本质在于江青抓“样板戏”的根本目的是她将此作为问鼎政治的敲门砖。从某种意义上说，没有“样板戏”，就没有她在“文革”中显赫的政治地位。如果说为了这块“敲门砖”硕大结实，江青在抓第一拨“样板戏”时还比较尊重艺术的规律，只是尽力使之为自己的意图服务的话，那末到“文革”中已进入最高政治领导层的江青，则在艺术和政治的关系上反其道而行之，纯粹专制地以政治来主宰艺术了，并以第一拨“样板戏”作为规范，在第二拨“样板戏”中以此来钳制艺术家的自由创造了。同时，她也远远地失去了当初抓戏时的热情和劲头。

第一拨“样板戏”之所以光彩四溢，其闪光之处就在于对传统的戏曲、音乐、舞蹈艺术有创造性的创新和变革。但它一旦成为规范和戒律，就异化成了枷锁和桎梏。从事第二拨“样板戏”的文艺工作者绝非缺乏才情和灵感，只是他们艺术创造的火焰只能在缺氧的有限范围内燃烧。

至于到了第三拨“样板戏”，江青已完全将文艺当作图解和诠释自己政治主张或阴谋的工具，全然不顾及什么艺术，这时的剧（节）目，已彻底堕落成仅具有标语口号功能的政治传声筒，艺术还成其为艺术吗？

“四人帮”即使不垮台，“样板戏”也肯定会成为明日黄花。无视艺术规律的人，最终不能不受到艺术规律的无情惩罚！

第五章　曲终人散“样板戏”
风云人物今安在

伴同“样板戏”水涨船高，也造就了一批文艺界的风云人物。他们或是编创人员，或是“样板戏”中的主角，曾几何时，他们是中国“无产阶级革命文艺”的象征，收音机中有他们的声音，电视荧屏上有他们的形象，报刊杂志里有他们的文章，更不用说在舞台上一切都围着他们转了。

无疑他们是时代的“幸运儿”，在“文革”乱世之中，能在文艺舞台上依然如故地施展自己的才华。10年“文革”文艺处在一片荒漠之中，10亿中国人精神文化极端饥渴，供不应求的“样板戏”成了他们仅能索取的“食粮”，因此为数不多的“样板戏”风云人物，也成了10亿人视线投注的焦点。可以说，他们在10年间的社会影响和所博得的声誉，以及在当时人们心目中的知名度，都是少见的。而在舞台上以自己的艺术创造和追求令人过目不忘，不也是每一个文艺工作者所毕生向往的吗？

只是历史的严酷在于：当一个社会时代或民族处在悲剧之中，那些置身于这个社会时代或民族之中的任何个人，谁也无

法摆脱这悲剧的阴影。

时光如梭，“样板戏”已成了史书上的一个名词。岁月无情，现今即使“样板戏”再现舞台，那些投手举足、有声有色的角儿也已非昔日的风云人物。“廉颇老矣，尚能饭否?”当年的“样板戏”风云人物今安在？在我们的国家和民族逐渐摆脱“文革”悲剧的遗患和阴影之际，包括在“样板戏”重又风靡华夏大地之时，这些风云人物的命运都毫无例外地产生了戏剧性的剧变，大起大落之间，伴同的是无穷无尽的思绪和情感波澜……

在此撷取的，只是风云人物中的几个典型。

一、走向毁灭的于会泳

1977年8月28日晚，在位于北京二里沟的国务院某招待所一个冷落偏僻的院落里，正在接受隔离审查的中共十届中央委员、四届人大任命的中华人民共和国文化部部长于会泳，举起了他面前的搪瓷杯，杯里盛放着洗刷厕所尿碱污渍的“来苏水”。稍经迟疑以后，他决然地将这足以穿肠烂肚的150毫升腐蚀剂，一骨碌仰脸喝了下去。3天之后，在阜外医院一直处于昏迷之中的于会泳因抢救无效，于8月31日凌晨走向了永恒的黑暗……

于会泳是自杀身亡的，殁时才52岁。

上海音乐学院的“白专”才子

1949年9月，穿着一身灰布军装的于会泳作为胶东文工团的音乐骨干，被选送到上海音乐学院音乐教育专修班学习。入学不久，这个个头不高，国字脸宽额头，一副浓眉下长着一双不大却透着机智眼睛的新学员，就引起了院长贺绿汀的注意。

出生在山东乳山县海阳乡间的于会泳，自幼就酷爱当地的民歌、秧歌、大鼓和京戏，并无师自通地学会了拉二胡、吹笛子、弹三弦。1946年9月，已在解放区老家当了4年小学教员的于会泳，瞒着一手把他拉扯大的寡母，徒步跋涉了300来里路，在莱阳以他一手好画和动人的二胡演奏，考入了胶东文工团，成了革命队伍中的一员。在文工团里，酷爱文艺的于会泳如鱼得水。这个不修边幅，邋里邋遢的小伙子，除了画宣传画、刷标语，在乐队里操持多种乐器当伴奏外，还垒土搭台，挂汽灯搞化妆，时不时还在京戏、活报剧、秧歌剧和歌剧中充当一个跑龙套的小角色。也就在文工团里，勤奋好学而又聪明能干的他，将编剧、导演、作曲等技能揣摩得八九不离十。

解放初期的上海音乐学院，师生们充满了为工农兵服务的热情，但对群众喜闻乐见的文艺形式和表演方式却十分陌生。院长贺绿汀深知新中国的音乐创作要步入世界之林，对未来音乐家加强民族民间音乐的教育是何等的重要，遗憾的是在这所按西方音乐教育体制建立起来的高等音乐学府里，懂得中国民族民间音乐的人才实属凤毛麟角。于会泳入学不久，就比照着文工团常用的创作方法，创作了小歌剧《夸女婿》。这出由于会泳

作词作曲导演并主演的小歌剧诙谐幽默，在1950年新年音乐会和下工厂的演出中，博得了一片欢声笑语，备受大家的欢迎。于会泳满肚子的民歌，以及他对传统说唱、戏曲的丰富知识，包括他虽嗓音沙哑，唱来却韵味无穷的本领，也令贺绿汀赞赏不已。1950年，在音教班以优异成绩结业的于会泳，经贺绿汀批准，留在上海音乐学院音工团工作，两年后，他又被分在民族音乐研究室专搞曲艺说唱的教学和研究。

在音乐学院这个环境中，于会泳深知自己的不足，于是他又系统地学习和声、复调、曲式和配器等作曲课程。同时，又积极主动参加了多项民族民间音乐的收集整理工作，并先后出版了《山东大鼓》、《胶东民间歌曲选》、《陕北榆林小曲》、《单弦牌子曲分析》等专著。然而他为了在音乐学院站稳脚跟，太急于出名了。在同他人合作编著出版的多部著作中，他于封面上蓄意把自己的名字放在了重要位置上。作为一名共产党员，他的这种欺世盗名的行径引起了众多合作者的强烈不满。为此，党内对他的资产阶级名利思想进行了严厉的批评，结合他平常只钻研业务，而对政治漠不关心的表现，也作为“白专典型”加以教育。1958年春，为帮助他改造思想，特安排他去上海浦东下放劳动。

于会泳一下子就蔫了，下放劳动因严重胃出血才3个月就回到学校，但他原担任本科学生的教学任务却已被别人替代了，另安排他上进修生的课。这一惩罚性措施使他对政治活动更加疏远，为怕再在政治学习或党员组织生活中挨剋受批，于会泳借口身体不好，时常请假逃避，而一头扎进了音乐理论的研究和歌曲创作中。事实上，在他学习作曲课程的过程中，他已开

始发表歌曲作品。于会泳的歌曲大多旋律优美流畅，而且具有浓郁的民族风格，特别是他在五十年代末和六十年代初发表的《幸福花开遍地香》、《不唱山歌心不爽》、《女社员之歌》等，不仅在当时及之后的音乐刊物、歌曲集中一再被选载引用，而且还灌制成唱片大量发行。对他数量不多，却每首歌均具特色的创作歌曲，上海的音乐界人士给予了很高的评价，贺绿汀在一次关于创作的报告中，还专门提到："作曲者最好能成为民间音乐的'宝库'，懂得很多，如于会泳同志就是这样……"

然而殊不知于会泳因此进入了一个怪圈。随着"突出政治"的空气日渐浓郁，他越是逃避政治学习怕挨批，而在专业上发表的研究和创作成果越多，他就益加受人注目，益加要对他的"资产阶级名利思想"和"白专道路"进行批评教育。

六十年代初，于会泳在中国民族民间音乐上已有了极其丰富的积累，为此他结合民族化音乐创作实际的需要，希冀从形态学的角度，对中国民族民间音乐的整体规律进行一些归纳性总结，并根据自己这个题名为"民族民间音乐综合研究"课题的进展，在上海音乐学院先后开设了"民间曲调研究"和"腔词关系研究"选修课。这两门课引起了国内音乐学界和作曲、声乐演唱人员的极大关注，并给予了非常高的评价。直至今日，从事民族音乐学的专家学者，还一致公认他当年的这两项研究，是中国民族音乐学从单个曲种、剧种、乐种、歌种向整体形态研究拓展的一个重大突破和标志。

学术研究和歌曲创作引人瞩目的成果，反而日益加深了于会泳在政治生活上的危机。尽管 1962 年因中共中央对知识分子的政策稍有宽松，在贺绿汀的竭力推荐下，他被任命为民族音

乐理论系的副主任，但在党内他已成了一名“老运动员”。一个“党内民主人士”的绰号，像一条尾巴一样紧跟着他了，只是偶尔的侥幸，他才没戴上“右倾机会主义分子”的帽子。

搞京剧现代戏得到江青青睐

1963年，戏曲现代戏的热潮席卷了中国文艺界，次年规模空前的全国京剧现代戏观摩演出大会的举行，更把它推向了巅峰。就在这年，于会泳受此感染，在《上海戏剧》上发表了2万余字的论文《关于京剧现代戏音乐的若干问题》，对京剧现代戏唱腔如何根据时代表现的实际需要，发展新的音乐程式和充分发挥唱腔的表现作用，提出自己系统的思索和考虑。鉴于他对京剧音乐确实内行，又深谙作曲之道，所以上海市文化局在准备进一步修改几部京剧现代戏时，将于会泳借调到了上海京剧院，从事《海港》的音乐设计工作。

1965年6月初，一次江青在张春桥陪同下观看《海港》彩排时，忽然扭头问张春桥：“于会泳是什么人？”江青会提到于会泳，是因为她不久前在《文汇报》上看到了他撰写的《评郭建光的唱腔音乐设计》一文，对此留下了极其深刻的印象。张春桥对于会泳自然一无所知，但他还是尽快搜集了有关材料，包括于会泳的《关于京剧现代戏音乐的若干问题》及另一篇评《红灯记》音乐的《戏曲音乐必须为塑造英雄形象服务》等文章，将它们送到了江青手中。看着这些文章，江青不由得喜从心来，并大有相见恨晚之慨，不久后，她在锦江小礼堂召见《智取威虎山》和《海港》部分创作人员时，事先专门点名要于会泳参

加。

在这次召见中，当有人向江青介绍到于会泳时，她握着他的手，喜悦地说："啊！你的文章我看过，应该说我们早就认识了。你的文章写得很好！我们的想法还是一致的。"在得知于会泳是山东人时，江青更热情地与他攀上了老乡。从此之后，凡江青到上海，总少不了要召见于会泳，倾听他对京剧现代戏音乐创作的看法。对这位被自己称之为"名副其实的专家"，江青确实颇为器重，1966年初，于会泳因忙于创作劳累过度，导致嗓子失声，江青还特地送给了他两瓶自己专用的进口营养片剂。

"第一夫人"的器重和呵护，使本来在上音受惯批评的于会泳受宠若惊。他不仅忘我地投入了《海港》的音乐设计，而且积极参与《智》剧几个重点唱段的修改，使之更加臻于完美。于会泳不光在京剧音乐理论上显示出深有造诣，而且在音乐创作上也富有才华，这更加重了他在江青与张春桥心目中位置和分量。

"文革"风云骤起，于会泳被上音的红卫兵从京剧院揪回了学校。等待他的是满满一教室的大字报，批判他的"资产阶级名利思想"、"白专道路"、"剽窃他人劳动成果"，……随之而来的是抄家、批斗、进"牛棚"。被搞懵了的于会泳尚未搞清楚是怎么回事，对他的批判又升级了，一张《请看于会泳叛徒嘴脸》的大字报，在上音校园引起了轰动，更令他魂飞魄散，陷入了绝望！

那是于会泳人生历史上一块难以定论的"污迹"。1947年秋，国民党军队重点进攻山东解放区已逼近胶东，当时在烟台一带囤积了不少国际救济署调拨给解放区的救济物资，为使这

些物资避免落入敌人手中，解放军山东兵团前敌指挥部决定除大部分物资疏散分存到农民家中代为保存外，余下的全部分发给部队和解放区机关人员。已经是胶东文工团团员的于会泳，也分到了一大包东西。他念及自己8岁时死了父亲，寡母含辛茹苦拉扯大自己，如今成人了又不能在母亲膝下尽孝承欢，决定托人将这包东西捎给母亲，尽尽孝心，但敌情紧迫，已来不及了。文工团奉命疏散隐蔽到百姓家中去，并规定每人将随身物品均就地埋藏起来。怕这包东西被敌军发现，于会泳在埋藏的前一刻写了一张字条："蒋军弟兄们：你们见到这些东西时，我可能已经与世长辞了。我家里只有一位年迈老母亲，你们如果还有点人性的话，请把这些东西寄到我的家里，我在九泉之下也将感激不尽。"他的字条当时就被团教导员发现了，教导员批评了他一句"这不好"，就将字条没收了。

在蒋军重点进攻山东的战略失败，解放军重新收复胶东后，胶东文工团领导对于会泳这张字条所反映的对敌抱有幻想以及带有"变节投降倾向"进行了严厉的批判，并对他隔离审查了近一个月。最后鉴于他在整个对敌斗争中表现不错，参加革命队伍才一年，写字条的动机还是出于孝心，在隔离审查过程中他不仅作了沉痛诚恳的检讨，还一再表示要加强思想改造，痛改前非，所以决定免于处分。这件事对于会泳之后的人生旅途似乎并没产生影响，他入了党，又被保送到上海音乐学院进修学习，只不过这件事还是存入了他的档案。

于会泳自然知道在"文革"中这旧事重提对他意味着什么。此刻历史清白的人都难免遭难，更不用说自己的这个污迹在"革命群众"看来是证据确凿，无疑是革命的"叛徒"和"逃

兵”了！本来相比学校里诸多“走资派”、“反动学术权威”，自己还是个“小牛鬼蛇神”，有望宽大处理，现今他是陷入灭顶之灾，末途已近了！

危难之中，江青拉了他一把。1966年10月《智》、《海》两剧赴京演出，剧组抵京的第二天，前去剧组驻地的张春桥就问：“于会泳怎么没来？江青同志要见他。”得知于会泳被上音红卫兵揪回去接受审查，他哼哼道：“这是上音党委有意要整他！”之后江青见到剧组，也亲自询问：“于会泳为什么不来？”于是，10天后，通过中央文革对上海市委和上海音乐学院党委不断施加压力，“牛棚”中的于会泳乘坐飞机被秘密地送到了北京。

那天江青在怀仁堂再次审看《智》剧时，又问到于会泳，获悉他在旅馆，因他有政治问题，没让他上怀仁堂来，江青脸上涌起一阵愠色：“他跟我搞戏，会有什么问题？”回头就令秘书派车去接于会泳，并嘱咐身边的姚文元代她去剧场的门口迎接。一见到于会泳，江青亲热地拉着他在自己身边座位上坐了下来。演出结束，上台接见演员的江青返身专门把于会泳叫上舞台，并执手将他推到台中央，和自己并肩接受大家的欢呼！

“旗手”的亲昵就是对他政治问题最明确的表态，于会泳没问题，相反，他是上音“资反路线”的受害者！于是，怀着对江青的知遇之恩，粉身碎骨也难以报答的激动心情，在张春桥的唆使下，于会泳起来造反了！

甘当江青“文艺革命”的马前卒

1967年春，身兼上海市文化系统革命筹备委员会主任和上

音革委会副主任的于会泳，成了上海两出“样板戏”的实际总管。而他也的确为《智》剧和《海港》的修改呕心沥血、百般操劳，对感恩戴德的江青、张春桥更是俯首贴耳，言听计从。

1968年春，一个棘手的难题摆到了于会泳面前。上音的院长贺绿汀，早就是张春桥、姚文元的眼中钉、肉中刺。“文革”风云初起，他们就将贺绿汀列为思想文化战线上重点批判的对象，之后又成了上音的头号“牛鬼蛇神”。于会泳“造反”后，一度想将自己的这位恩师也作为“资反路线受害者”“解放”出来，但他的“糊涂”观点当即遭到别人的反对。刚正不阿的贺绿汀虽在“牛棚”受尽虐待，却始终没有屈服，一再准备为自己申辩，他暗中搞的申诉材料被看守发现后，马上被作为“反革命翻案”的典型捅到了市革委，当时的市革委正为新发明的“电视斗争会”缺少高档次的对象发愁，见贺绿汀送上门来，当即决定对他进行全市性电视批斗。然而第一次的电视斗争会，由于贺绿汀铁骨铮铮，在电视机前据理力争，斗争会彻底失败了。适时张春桥回到了上海，决定召开第二次“批贺电视大会”。在此之前，又以“现行反革命分子”罪名，将其正式逮捕，同时，鉴于第一次批斗会的主持者是一位红卫兵，缺少应变经验，定下了第二次批贺大会由于会泳主持！

主持对自己恩师的批判大会，而且获知贺绿汀的爱女、上海音乐学院作曲系的高材生贺晓秋因父亲被捕，前些日子开煤气自杀了，于会泳实在于心不忍，但他别无选择，因为他对张春桥的畏惧，远远超过了害怕同贺绿汀交锋的程度，何况，他知道，电视大会举行之时，张春桥将在办公室里目不转睛地监看电视转播！

然而，于会泳硬着头皮，心中忐忑不安地主持的这次批斗大会，依然以失败告终。尽管因贺绿汀在会场上不畏强暴的顽强抗争，使下不了台的于会泳后来恼羞成怒，抛开了固有的同情和怜悯，气急败坏地赤膊上阵，但胸中无真理，纵有后盾也终究虚弱。在现场一片混乱之中，张春桥不得不急令电视台立即停止转播！

在“阶级斗争”方面，于会泳多次令张春桥失望，但在“文艺革命”上，于会泳则使江青、张春桥深感满意。是他，为江青首创了“三突出”理论；是他，殚精竭虑地使“样板戏”运用了中西混合乐队，大大拓展了“样板戏”音乐的表现能力；又是他，主持了第二拨“样板戏”《龙江颂》、《杜鹃山》、《磐石湾》的创作修改和排演，使这几出戏的艺术质量不但无逊于第一拨“样板戏”，而且在艺术风格上又各自有不同的创新！尤其是全剧运用韵白对话的《杜鹃山》，就其音乐的戏剧性而言，可以说是所有“样板戏”中最为成功，最难能可贵的。还有于会泳从不居功，无论是“三突出”理论，还是其他“样板戏”的点滴成果，他都无偿地归功于江青！在所有的场合，他念叨的都是：“对江青同志的话，一是要吃透，二是要紧跟，‘样板团’的人员，要永远铭记在江青同志领导下的幸福，做江青同志兵的光荣……”

1969 年 4 月的一天，刚修改完的《智》剧为“九大”代表汇报演出。演出前，不擅当众讲话的于会泳走到了台上，向代表们介绍了江青在“京剧革命”中的“丰功伟绩”。当他激动地说到：“总之，我们敬爱的江青同志，实际上是我们样板戏的第一编剧、第一导演、第一作曲、第一舞美设计”时，坐在观众

席上的江青站了起来，高声嗔怪道“会泳同志你别这样说了！再这样说我可要离场了。”江青谦虚不无做作，而于会泳的阿谀奉承却是发自内心——因为没有江青，就没有他的今天！

于会泳为江青的“文艺革命”尽忠尽力，江青也对这位有才华的音乐家还之以厚报，转眼几年间，各种头衔和官职令于会泳应接不暇：“九大”代表、“九大”主席团成员、国务院文化组组员、副组长、“十大”代表、十届中央委员、中华人民共和国文化部部长……

无可奈何充当江青的“挡箭牌”

艺术家陷入政治圈绝非就是春风得意。于会泳无疑具有艺术家敏感而脆弱，富于想象却缺乏条理的天赋和气质，随着官运亨通，从搞戏转行为文化领导官员，面对“文革”后期上层政治领导层出不穷的斗争和变幻莫测的风云，他迷惘、困惑，在无所适从中又深感恐惧。何况“距离产生美”。他奉调到了北京，进入国务院文化组与江青有了更频繁的接触后，原先在于会泳眼中“第一夫人”头上神圣的光环，不久就由于她喜怒无常、暴戾无情，乃至出尔反尔、嫁祸于人的思想性格暴露无遗而逐渐被剥蚀了。

兴许是1974年7月毛泽东在中央政治局会议上批评“四人帮”后，对江青、张春桥颇为冷落，对起用邓小平倾注了热情，江青心情极为抑郁，于是于会泳等常常成了她的出气筒。

一次在人大会堂小礼堂为外宾演出《杜鹃山》，休息时喜好文艺的叶剑英元帅到于会泳身边坐了一会儿，对《杜鹃山》称

赞不已。在另一边正同外宾讲话的江青见状忽然尖声喊道："叶帅，请过来坐嘛！"同时一阵阴霾从她脸上掠过，当晚演出结束江青上台与主要演员一一握手，轮到于会泳时鼻中冷哼一声，就是不跟他握手。几天后，在钓鱼台于会泳等向江青汇报工作时，江青莫名其妙对《杜鹃山》发起火来："有些问题我对你提过多少次了，你就是不听我的话，不肯修改！"说着说着她嗓门越来越高："于会泳，我看你将来总有一天非和我闹翻不可！但是，我不怕！"说完，怒不可遏地摔门而出。

江青这番火自然是冲着那天叶帅与他交谈而来的，可是那是人家主动走来的呀！委屈和害怕，使于会泳情不自禁掉下了眼泪，不明底细的钱浩梁过去劝慰他几句，于会泳更止不住内心的悲伤和痛苦，不由得呜咽着哭出声来。还是乖巧的刘庆棠感到另有蹊跷，大声嚷嚷道什么批评也是为他好，要他回去写份检查，请首长原谅。适时秘书通知说江青身体不舒服，会不开了。之后，于会泳只能就《杜鹃山》写了一份沉痛的检查，托人呈交给江青，她这才稍稍解了气。

1974年底，长春电影制片厂拍摄的故事影片《创业》交国务院文化组送审，身为副组长的于会泳被影片中体现的石油工人战天斗地、艰苦创业的英雄业绩和"独立自主，自力更生"的工人阶级大无畏精神深深感动。次日他在向江青汇报工作时热情地推荐了这部影片，之后上报中央，请示该片能否于1975年春节公映。

报请很顺利，当时主持中央日常工作的王洪文和主管宣传舆论的张春桥、姚文元，均批示同意，江青也在新成立的文化部这一报告上画了圈。于是文化部下令印制拷贝，供国内外发

行，并在报刊预告《创业》上映的消息。于会泳还亲自布置评论文章，并在各地组织创作评论人员事先内部观看。

不料在大年初一，江青突然把于会泳等人叫到钓鱼台，怒气冲冲指责道："《创业》这么糟，你们为什么批准发行？"又指着于会泳，"你，吹捧得最厉害！说这片子这样好、那样好，这是部什么东西。"当于会泳喃喃道片子公映是中央同意，江青也画了圈时，她蛮横地说："我画了圈了又怎么啦？画圈不等于同意！"接着对《创业》一通数落，最后于会泳才明白，江青对影片不满的关键，是其中有中央给石油工人送毛泽东的《矛盾论》、《实践论》的情节，这一情节来自于大庆油田会战中的故事，"当年这'两论'是谁叫送的？是刘少奇这个骗子！还有，主持当时大庆工作的是谁？是余秋里、康世恩，全是民主派！这不是明目张胆为刘少奇鸣冤叫屈，替执行修正主义路线的老家伙评功摆好吗？"最后江青勒令于会泳他们检查一下《创业》还有什么问题，叫长影厂"修改"，于会泳等人则对此要作出检查。

噤若寒蝉的于会泳，不得不以文化部名义，当即向各地发出对《创业》不再印制拷贝，不上报、不上电台和电视台的通知，同时亲自执笔写检查。这份检查他写了三稿，直到根据江青、姚文元的意见，形成了有文化部对《创业》"十条意见"的最后一稿，他的检查方获江青通过。

谁知到了7月，《创业》编剧张天民就影片遭禁写信给毛泽东。7月25日，毛泽东在两次看了《创业》后，对张天民来信批示道："此片无大错，建议通过发行。不要求全责备，而且罪名有十条之多，太过分了，不利调整党内的文艺政策。"正当于会泳对着中共中央办公厅发来的毛泽东这个批示发怔时，江青、

张春桥、姚文元来电话将他们召去了。

一见面江青就嚷嚷道："张天民告我们假状！他说我不让《创业》发行，不让发行是文化部的事，怎么弄到我身上？对这个片子我是有点意见，但那'十条'可不是我的。要说有，只有其中一条里有我一点内容。"她的这番气极败坏的表白，令于会泳不由得一股冷气遍袭全身，本来期望对毛泽东的批示，江青等能与文化部共担一点责任，他万万没想到，江青会如此地指鹿为马，把她应负的责任全推给了文化部！带着惊恐和失望交织的茫然，他傻眼了。在谈到如何"落实"毛泽东的这一批示时，张春桥缓缓地说："电影自然是重新发行。还有，你们得给主席写个书面检讨，检讨要深刻、诚恳，该负什么责任，不要推委，扯皮，否则，既不符合党性原则，主席也不喜欢。"于会泳自然清楚他"不要推委"的含意是什么：《创业》的事，文化部得一手兜了，检讨中丝毫不得涉及江青！他心中只感到冤枉。然而，没有江青，就没有自己的今天，如今她需要，自己也就豁出去当一次挡箭牌了！于是，他和文化部的党组成员，照此写成了呈交毛泽东主席的检讨，并在文化部的司、局级领导干部会上，作了公开检讨，只是在检讨中，他又实在感到委屈与无奈，以至百感交集之中，抑制不住泪流满面。

1975年7、8、9月，是他当部长最难熬的3个月。《创业》的事儿一波未平，一波又起。7月29日，毛泽东又在北京电影制片厂编导谢铁骊、钱江就文化部对电影《海霞》处理情况的信上批示"印发政治局各同志"。8月初，以邓小平为首的中共中央政治局成员审看了《海霞》的全部毛片，最后裁定：文化部对《海霞》的处理是错的！肝区隐隐作痛的于会泳，这时恰

恰被医生警告，他因长期营养不良形成的代谢性肝炎，如今由于工作劳累已转化为肝硬化，必须卧床休息，不然有可能变成肝癌。被电影《创业》、《海霞》搞得晕头转向沮丧之极，如今有了医生证明，心灰意懒的于会泳干脆称病不出了。然而即使在病中，耳边的种种传闻也足以叫他心惊肉跳，不光那两部影片上映后人们普遍拍手称快，更有谣言说7月上、中旬，毛泽东对文艺作品贫乏问题几次进行了批评，说“样板戏太少，而且稍微有点差错就挨批。百花齐放都没有了，别人不能提意见，不好。……怕写文章，怕写戏，没有小说，没有诗歌，”这些矛头直接对着文化部及主管文化部的江青、张春桥的沸沸扬扬“批评”，在于会泳看来，自然是属恶毒攻击的“政治谣言”，因为毛泽东主席若真有这些意见，他这个文化部长能不知道吗？所以鉴于那些谣言是捏造“最高指示”，否定“文革”和“文艺革命”的大好形势，病中的他还是叫秘书转告部核心组，要对此进行追谣、辟谣！

几乎就在同时，一个去广东出差返京的部里工作人员，在探病中谈及广东文艺界情况时，说到广东省委书记赵紫阳最近向有关方面传达了毛泽东关于文艺方面的批示，其中就有这样的话。毛泽东的批示之说既然不是空穴来风，那末为何同它关系最为密切的文化部竟毫不知晓，倒是外省市先传达了？中央这是有意安排，还是无意疏忽？于会泳由此不能不联想到那两部电影的信全是由邓小平转交给主席的，如今主持中央日常工作的又是邓小平，而邓小平与江青之间早就听说是对头。看来目前文化部接二连三的倒霉定是邓小平有意搞乱了！于会泳心乱如麻地嘱令取消昨天追谣、辟谣意见的同时，对邓小平可就

记恨上了。

要说在“批林批孔”那场江青旨在攻击周恩来总理的斗争过程中，于会泳心慑于周恩来总理的威望，对江青布置的工作只是敷衍了事，乃至阳奉阴违的话，那末在1976年初的“批邓、反击右倾翻案风”时，他可就与“四人帮”紧绑在一起，实实在在地全力以赴了。

走向毁灭

1976年10月6日，以华国锋为首的中共中央，一举逮捕了“四人帮”。中旬，中央派出了以华山为首的工作组进驻文化部，从组织和思想上肃清“四人帮”的流毒，当了一年半文化部长的于会泳，不久就被隔离审查。

以往的一切恍如梦中。的确，历史是那样地会开玩笑，以至10年间他身上发生的一切近似于荒诞：一心想当学者和作曲家的普通教师，火箭式地当上了文化部长；“文革”前在上海音乐学院出了名的“右倾分子”在“左”得无法再“左”的“文革”中却成了响当当的左派“文艺革命战士”，而在顷刻间，一切又彻底倒了过来。此时此刻的境遇甚至还不如“文革”前！怨谁？怨江青——如果没有她的看中和提携，就没有他的昨天与今天；怨自己——如果不是自己知恩图报，就决不会成为江青、张春桥他们俯首贴耳的“爪牙”和“走卒”。但是历史不存在“如果”，历史只记录真实的结果，结果是咎由自取！

怀着悔恨和惶恐，于会泳在隔离审查的9个月间，整整写了多达近17万字的交代材料。他在争取组织上的宽大处理。这

种不无侥幸的心理在于他觉得自己是奉命办事，跟着江青不办也不行，有错误，没大罪，何况自己多少还做了一些有益的事，至少他搞的几个戏，毛主席、周总理他们都是喜欢肯定的。他期待隔离审查结束后，即使不当部长——这部长他本来就不想当了，也不能回上海音乐学院教书，回胶东老家的县文化馆或县剧团搞搞戏总还是可以的吧！

然而他所怀的侥幸和憧憬不久就彻底破灭了！在1977年8月22日广播的中共“十一大”政治报告中，华国锋公开点了于会泳的名。

听到这个报告中点了自己的名字，于会泳的精神完全崩溃了。那夜他一刻也没合上过眼，第二天，他在向专案组表示认罪服罪的同时，乞求能与华山谈一次话，期望这位驻文化部的最高领导能挽救自己。然而正值那几天部领导无暇顾及，对看守人员发现于会泳神志恍惚不想活的动态报告，也仅指示“提高警惕，注意安全”。

望眼欲穿等华山召见的于会泳彻底绝望了。28日上午，他在院子里散步时，瞟见厕所窗外一只盛放“来苏水”的瓶子，并趁看守人员暂短离开的片刻，将它挪到了从厕所伸手可及的位置。下午借午睡起来去厕所洗脸刷牙之机，于会泳将“来苏水”倒入了自己杯中，并用湿毛巾捂得严严实实地偷偷捎回了自己房间。

晚6点多，他用那支曾谱写过不少动人乐章的笔，给家人写下了一封遗书：“……我跟着‘四人帮’犯了罪，对不起华主席，对不起党，对不起人民，我的结局是罪有应得的，只有一死才能赎罪……希望你们永远紧跟英明领袖华主席和华主席为

首的党中央革命到底!”

晚 8 点，于会泳缓缓揭开覆盖在杯子上的毛巾，然后走向了自我毁灭之路。

二、作孽自受的刘庆棠

1983 年 4 月，北京市中级人民法院公开审理“四人帮”亲信刘庆棠。

他曾是“样板戏”风云人物之一。刘庆棠在芭蕾舞剧《红色娘子军》中扮演的党代表洪常青，是那么英姿勃勃器宇轩昂：在暗无天日的椰林中，他救起了遍体鳞伤、走投无路的琼花，并给她指明了革命的方向；火红的木棉花盛开的万泉河畔，他手持大刀翩翩起舞，舞姿刚健；身穿一套洁白的西装，装扮成华侨巨商，他又气度不凡地打入了南府；受伤被俘后，宁死不屈的他，大义凛然地缓步走向大榕树下那堆熊熊燃烧着的烈焰……

“文革”中，他是众多中国少女心怡神往的“白马王子”。如今，站在被告席上的他，寸头下的面庞依然英俊，只是已失去了往昔潇洒的风度，炯炯有神的目光被颓丧灰败的神情所代替。刘庆棠面对的，是许多证人对他可恶罪行声泪俱下的控诉，他所等待的，是法庭对他的庄严审判！

历史的魔杖难道真的这样不可思议？一个戏剧舞台上光彩夺目的英雄令人肃然起敬，而在人生舞台上，他怎么就成了叫

人唾弃厌恶的臭狗屎？

罪孽的萌芽是嫉妒

四十年代末，辽东地区文工团到辽宁省盖县的一个小村子进行演出。在这个成为解放区不久的村落里，从土改中得到田地的农民们欢天喜地地欢迎他们，观看演出的人里外三层，簇拥得水泄不通。仅见过草台戏班演古装戏的农民们，稀罕这秧歌活报剧，还有那吹拉弹唱加舞蹈，因为说的演的全是他们的身边事。在观看的人群中，最为目不转睛的还是这村的农家少年刘庆棠，节目演完了，他死活缠上了文工团的领导，要求加入文工团，当一名小演员。

刘庆棠眉清目秀，又透着聪明机灵，正好团里缺小演员，文工团爽快地收下了他。于是，他小小年纪便参加了革命，成了文工团的一员。随着文工团打腰鼓、扭秧歌、唱二人转、演活报剧，走遍了辽东地区。

五十年代初，年仅 17 岁的刘庆棠作为文工团骨干，到北京专门学习民族舞，并因成绩优异，被留在中央歌舞团担任民族舞演员。1956 年，迷上芭蕾舞的刘庆棠，不顾自己已是 23 岁的"高龄"，凭着当年要求加入文工团的那般硬磨软缠的韧劲，说动了歌舞团的领导，终于半路出家改行进了北京舞蹈学校的芭蕾舞讲习班。

在学习芭蕾舞的男学员中，刘庆棠因年龄较大，关节柔韧性也较差，技巧掌握颇为困难，但他身上秉赋着中国农民传统的吃苦耐劳精神，使他加倍地用功。他强壮的体魄，也为他用

辛勤的汗水弥补自己的不足提供了有利的条件。不久，尽管他的技巧掌握得还不十分标准，但在男学员中已开始崭露头角，这纯粹得益于刘庆棠的形象好，身体健壮。芭蕾双人舞中男演员的托举十分吃力，苏联专家教学时往往用他来试跳，久而久之，他成了双人舞教学中颇受女演员们欢迎的最佳搭配，并在讲习班期满后，作为“双人舞”教师，留在舞校工作。

1958年，舞校准备排演大型芭蕾舞剧《天鹅湖》，在挑选男主角王子的演员时，其他几位候选人因托举女主角白淑湘力量稍差，唯有刘庆棠胜任愉快，这样他与白淑湘就成了最早的一对舞伴。首演《天鹅湖》在中国芭蕾舞史上具有划时代的意义，随着它的首演成功，鲜花、掌声和荣誉也接踵而来。这一年，他和白淑湘、编导助理李承祥，一起作为文艺界的代表，出席了北京市的群英会。当时的刘庆棠，热情、谦和、朴实。面对当时有些人批评他在舞台上的气质不像王子，倒像个战士，更使他看到了在艺术上的先天不足，除加强基本功训练外，还尽力学习，充实自己在文化方面的修养。对于白淑湘，也像大哥哥一般给予爱护，练功演出之余，还关心她在政治上的进步，希望她能入党。

继《天鹅湖》之后，刘庆棠与白淑湘又配对演出过《海侠》、《泪泉》等大型芭蕾舞剧。然而就在一出出舞剧演出的过程中，他的心态渐渐不平衡了。虽然在排演中，他没有少吃苦、少流汗，而且因先天不足，吃的苦流的汗还比白淑湘多，但人们敬慕青睐的目光，投向的多是那位得天独厚的搭档。人物专访、特写、评论文章，对象全集中在白淑湘；雪花般飞来的座谈会、联欢会请柬，也全署的是她的名字，她还当选为全国青

联委员。

刘庆棠嫉妒了，如果说他对自己站在舞台中央接受观众的鲜花和掌声，因为明白芭蕾舞是以女演员为主的艺术而不抱奢望，那末面对白淑湘社会影响的急遽扩大则在心里总有股说不清道不明的酸涩和恼怒。他百思不得其解：这个父亲被镇压的"白天鹅"，在我们这个无产阶级专政的国家里，凭什么在政治荣誉上就该比自己这根红苗正的共产党员总高出一筹？嫉妒的结果往往是阴谋。于是，这位在团里分管共青团工作的党支部委员，开始私下里议论开了那位演员队队长："白淑湘只专不红"，"她跟父亲划不清界限"。之后，由他主持的团支部，鉴于这种"群众反映"，经常开会"帮助"白淑湘，并要大家同她的"资产阶级思想作斗争"。白淑湘的演员队长，不久也由刘庆棠取而代之。眼见自己略施小技，那只"白天鹅"就成了叫人侧目而视的"丑小鸭"，刘庆棠感到了莫名的快意。他更从中领悟到政治权力对自己发展的重要性。

罪孽在"文革"中恶性膨胀

罪孽的滋长需要适宜的空气、营养和土壤。六十年代初的中国，虽然"念念不忘阶级斗争"的喧嚣日甚一日，但毕竟社会秩序尚为正常。

1964 年，芭蕾舞团创作演出了我国第一部现代芭蕾舞剧《红色娘子军》，难以替代的白淑湘仍被选任为女主角，而洪常青的角色无论就经历和气质，都注定了非刘庆棠莫属，他们又成了一对舞伴。激动人心的剧情，在芭蕾舞台上塑造中国无产

阶级革命英雄人物的使命感和自豪感，以及为此必须付出的艰辛劳动，暂时抑止了刘庆棠的“革命斗志”，而是全力以赴投入了艺术创作。通过多次赴海南下部队体验生活，和剧组同志无数个日夜的共同琢磨和体会角色，在排练场上一轮又一轮的旋舞蹦达，刘庆棠终于成功地创造了一个高大感人的红军党代表形象！

不久，江青要“抓”这部戏了。对政治较之他人多长了一个心眼的刘庆棠，敏感地从中察觉到了这对自己的发展是个难得的机遇。尽管他作为剧中英雄人物的扮演者，随着《红》剧广为社会瞩目，已经引起人们的重视，但他并不满足。于是，在这年江青初次“驾临”剧团的那个星期天，刘庆棠成了团里几乎是最为忙碌的人。这个演员队长围着第一夫人跑前颠后，主动给江青拿材料，又大包大揽地在沙发上前倾着身子，汇报《红》剧的创作排演情况。刘庆棠颇有算计的努力没有白费，外貌英俊，口齿伶俐的他，在舞台下面也给江青留下了深刻的印象。从此，他与江青建立了直线联系，经常主动给江青写信，汇报团里的情况。

1966 年夏天，如火如荼的“文革”烈焰，使刘庆棠一度抑制的“革命斗志”燃烧得更为旺盛。凭着农家出身的“红五类血统”、共产党员的招牌，更重要的是在“样板戏”中扮演英雄的资本和同江青的特殊联系，他振臂一呼革命造反，许多人当即聚集在他的麾下，然后向院、团的“牛鬼蛇神”和“走资派”展开了猛攻，大字报铺天盖地，批斗会接连不断，一时间芭蕾舞团成了阴风惨惨的人间地狱。52 岁的中央歌剧舞剧院副院长、首席指挥黎国荃，就在刘庆棠主持的一次批斗会后，因

无法承受会上的诬陷和人格的污辱，回到家就上吊自杀了……

当权的领导成了“走资派”被关进了“牛棚”，踌躇满志的刘庆棠当仁不让，成了新成立的革委会主任和党支部书记，党政大权一把抓。整人使他爬上了领导位置，爬上了领导位子的他更变本加利地整人。但得道多助，失道寡助。纵然在肆虐横行的“文革”中，刘庆棠的倒行逆施也触犯了众怒。1967 年初，第一把手尚未当过瘾的他，转眼间被“革命群众”拉下了马，以其人之道还治其人之身，遭批斗、进“牛棚”，勒令他与“头号走资派”赵泓一块抬煤，还让他在团里排演《白毛女》时演个日本兵跑龙套，故意羞辱这个曾经不可一世的“一号英雄人物”！

只是刘庆棠的“革命斗志”是坚韧的。支持他信念的是江青。在他倒霉的日子里，他依然给江青写信，在攻击别人表白自己中谋求江青的援手。江青果然没令他失望，1967 年夏天，她数次指示芭蕾舞团的领导班子应“结合”刘庆棠。江青对刘庆棠明显的袒护引起了团内众多人的不满，然而翘首待望的刘庆棠，也正是从人们气愤的议论中窥察到了“新动向”，并果敢地纠集一些人成立了一个“红旗兵团”，同革委会分庭抗礼。

不久，江青在一次接见文艺界代表的讲话中，又公开地明确表态支持刘庆棠。“旗手”的指示毕竟非同小可，舞剧团的领导班子当即又翻了个个，刘庆棠重新上台掌了权。

吃香的刘庆棠，正应了“文革”中常被引用的一句话，“子系中山狼，得志便猖狂”。一方面他对恩人江青感激涕零，效忠唯恐不积极；另一方面，则以百倍的疯狂，报复那些反对过他的人。利用当时的“清理阶级队伍”、“整党”、“清查五·一六

分子”等名目繁多的整人运动，将所谓的“裴多菲俱乐部成员”、“炮打无产阶级司令部”、“反对中央文革”、“攻击江青”等罪名，随心所欲地扣到人们的头上。当时全团包括临时工仅240人，却被刘庆棠一伙揪出了70多个“反革命”，“牛棚”不得不设在大排练厅。团内人人自危，朝夕难保，芭团陷入了有史以来最恐怖的时期。青年演员邓元森因反对这种“红色恐怖”，自恃是“红五类”，公开顶撞了刘庆棠几句，竟被他报请公安局逮捕，被关进了监狱。至于他视为“宿敌”的白淑湘、编导蒋祖慧，更是早被打倒在地，不得翻身。时至1968年，刘庆棠以“革命文艺战士”和“样板团”领导的身份，把横行霸道的魔爪伸向了其他中央直属文艺团体。在他主持的文艺界“清查五·一六分子”运动中，大搞刑讯逼供，以法西斯的残暴手段，对被审人员肆意殴打，并以“车轮大战”的方法，不让被审人员吃饭睡觉，强迫他们招供纯属子虚乌有的“罪行”和“组织”，说不出的则拳脚相加。中央乐团的一名小提琴演奏员，就是因为实在忍受不了这种非人的折磨，乘看守人员不备跳楼自杀；舞校的教师、著名舞蹈家陈爱莲的丈夫杨宗光，也仅因与刘庆棠观点不一，被他点名为“五·一六分子”，当晚就跑到铁路上卧轨自杀。身处逆境的陈爱莲获知这一消息时，丈夫已成为一把骨灰了……在1970年前后，由刘庆棠主持的这场文艺界“清查”运动中，仅中央直属文艺团体被打成“5.16分子”的，就多达400余人！

在无辜者的鲜血和呻吟中飞黄腾达

唯因对江青尽忠尽力，江青也对刘庆棠恩宠有加，在她的提携下，刘庆棠可谓官运亨通，青云直上。1969年4月，他“当选”中共九大代表，并成为主席团成员，1970年进入国务院文化组，开始统管全国文艺创作，1974年又在中共十大“当选”为中央委员，次年初更一跃为中华人民共和国文化部副部长。至此，他已不折不扣地成了“四人帮”在中国文艺界的忠实帮凶。

就在刘庆棠政治上奇迹般“进步”之际，检举揭发他在生活上乱搞男女关系 的信不断被送到上级领导部门。早在“文革”前，他就曾因与某歌舞团一女演员的不正当男女关系被发现，芭蕾舞团给过他党内批评教育的处理。到了“文革”中大权在握，风流成性的他更肆无忌惮地到了淫邪无耻的地步。一个比他小20来岁的姑娘，长期被他霸占；而任何一位女演员，无论是你想争取在戏中当主角或领舞，还是给丈夫落户口、安排工作，甚至处在恐怖的威胁之下为免遭批斗，只要有求于他，都有可能成为他的掌中玩物，满足他的一逞之快！到后来，刘庆棠索性把自己的办公室设在女浴室近旁，除办公桌、文件柜外，还有一张大床，美其名曰用于加夜班时休息。他时常在办公室窥守于门边，见浴后的女演员经过，便以各种名目请她入内谈话，然后诱胁相加邀其同枕共寝！不少意志薄弱、慑于权势的女演员，不得不忍辱任其摆布。

然而，那些女演员用血泪蘸写的控诉信，到了刘庆棠顶头

上司江青、张春桥之流的手中，或石沉大海，或轻描淡写地告诫几句，一个“小节无害”的结论就给打发了，丝毫无损于这个“色狼”的毛发和仕途！

兴许是自知作恶多端，刘庆棠身居高官后，也对自己的不齿行径偶尔流露出隐隐的不安。青年演员邓元森受他陷害出狱归团后，被派在制鞋车间劳动，一次刘庆棠见了他主动上前打招呼，握手递烟，并颇为负疚地说：“怎么样？对我还有气吗？”血气方刚的邓元森倔强地回答道：“反正我没罪！你办事就是太‘左’。”刘庆棠深吸了一口烟，矜持着半晌才说：“让你们吃了苦头，这我认帐，可是我必须坚持。在原则问题上宁左勿右，左是认识问题，右是立场问题。”也正是在这个思想轨道上，刘庆棠越走越远，死心塌地充当“四人帮”的马前卒，到了“批邓、反击右倾翻案风”时，更加不遗余力地在文艺界到处追谣整人！

多行不义的必然下场

天网恢恢，疏而不漏。刘庆棠作孽无数的报应终于降临了！1976年金秋10月，“四人帮”被粉碎后，他被隔离审查。但是在被隔离审查期间，他执迷不悟，拒绝承认自己犯了罪。曾几何时，他还异想天开地给当时的中共中央主席华国锋写信，表白自己在“文革”中的所作所为，主观上是想干革命，为毛主席革命文艺路线努力工作的，并竭尽全力替自己评功摆好。

中共中央组织部和文化部专案组经过反复调查，查清了刘庆棠的全部罪行，鉴于他在长达多年的隔离审查期间，毫无认罪悔改的恶劣态度，决定将他交付检察机关予以起诉。

得知北京市中级人民法院将对刘庆棠进行公审，在京文艺界人士无不拍手称快，奔走相告，并争相前去观看其下场。在法院对刘庆棠案件审理期间，文艺界凡遭受过他迫害的人都发了旁听证，“重灾区”芭蕾舞团不得不特地指派一辆大客车，每天接送大家前去旁听。

在公审期间，刘庆棠对起诉书所开列他的条条罪状供认不讳，只是在作自我辩护时，他仍一如既往固执己见，强调其所作所为无一不是忠实执行上级指示的结果，竭力从主观上为自己开脱。他的辩护理所当然当即被公诉人驳回。

经过三天的公开审理，最后法庭庄严宣判：判处刘庆棠有期徒刑 17 年，剥夺政治权利 4 年。

正像法庭宣判后许多身受刘庆棠之害的人认为量刑太轻那样，他的恶报并未就此结束。接踵而来的是他的妻子毅然决定与他离婚，他的子女也就此同他脱离了关系。

1985 年，患了肝硬化的刘庆棠获准保外就医。由于他在北京已没有家，只得由他弟弟接回老家辽宁盖县寄居。人生似乎太像舞台了，当年他跟随文工团从这个小村子走出去后，在中国文艺界的这个大舞台上演了一出时而令人敬慕，时而叫人痛恨，时而辉煌壮观，时而又灰暗压抑的活剧。“出将”、“入相”是中国传统舞台边供演员上下场的两道门，只念着在台上风光一世，刘庆棠恐怕从未想过他“入相”的归宿依然是那个小村落。

三、钱浩梁希望人们将他遗忘

1981年末，迎着隆冬凛烈的寒风，一个身材魁梧的壮年汉子，迈着沉重而略带迟疑的步履，走在通往北京魏公村中国京剧院的路上。提着一只简单的行囊，身穿一件军用棉大衣，长着浓眉大眼的脸面上捂着一个大口罩，戴上了一副在严冬显得格外引人注目的墨镜，使人难以窥见他的真实面目，以及瞳眸中感慨万千而又不无凄楚迷惘的闪光。在他贴胸的口袋里，还揣着一纸“敌我矛盾按人民内部矛盾处理，开除党籍，降一级工资”的“组织决定”。

钱浩梁，一个曾随一出《红灯记》而使中国妇孺皆知的“英雄人物”，在隔离审查的高墙后面被人遗忘多年之后，又跌入了人世间的尘埃之中。

他曾是“全活”的京剧大武生

受梨园家庭的影响，打6岁起就随父练功学艺的钱浩梁，自小就爱上了京剧这一行。10岁那年，他一度进入上海戏剧学校学戏。虽然这所学校不久停办，但先后到该校短期任教的京剧名角不凡的身手、风范，足以令他倾慕不已，决心将来也要当个名角儿。由是学习唱念做打，他更加不遗余力。

五十年代初，他考入新成立的中国戏曲学校插班学习。他

主要师从的名武生尚和玉功底深厚扎实、艺风严肃、传艺认真。钱浩梁身体条件和武功基础本来就不错，对老师又非常尊重，学习也异常努力刻苦，不久就将尚派勾脸武生戏的代表剧目《挑滑车》、《艳阳楼》、《伐子都》等学得颇为中规中矩。1956年，他成为中国戏曲学校的首届毕业生，并被留在该校的实验京剧团工作。

在这个团里，他首先排演了《百骑劫魏营》，饰主角甘宁；接着又主演了《挑滑车》的高宠，均获得好评。1959年，对不满25岁的钱浩梁来说可谓双喜临门：在出演《伐子都》一剧中，他扮演的子都一炮走红，声誉鹊起，始被京城同行共认为“全活”的尚派大武生；也就在这一年，初步立住了舞台形象的钱浩梁，因政治上要求进步，为人谦虚敦厚，在演艺上精益求精，而被批准加入了中国共产党。

1962年，中国京剧院为补充队伍，决定从中国戏曲学校实验剧团选调40人，由杰出京剧艺术家梅兰芳任院长。李少春、叶盛兰、袁世海、杜近芳等名角荟萃的中国京剧院，是全国规模最大的京剧演出团体，梨园新秀莫不以进入这个剧院为自己最高理想。该院的总导演阿甲、副院长张东川等观看了钱浩梁主演的《挑滑车》，深感这位年轻人是株好苗子，就把他选调到了中国京剧院。

信奉“艺无止境”的钱浩梁，当时十分景仰中国京剧院一团的著名演员李少春。李少春工老生、武生，文武不挡。他于文戏师承余（叔岩）派，演唱韵味纯正，行腔圆熟婉转，低沉迴荡；武戏主要宗法杨（小楼）派，长靠戏、红生戏工架严谨稳练，身手干净，气度恢宏，短打戏则动止边式大方，脆率稳

准，翻打扑跌敏捷洗练，且擅长猴戏。李少春在京剧界可谓是一位名驰南北的文武全才。能打能唱的钱浩梁，对这位不仅在《战太平》、《长坂坡》、《三岔口》、《闹天宫》等众多传统剧目中光彩四溢，而且于改编及新创剧目《野猪林》、《白毛女》中饰演的林冲、杨白劳上均有不同凡响艺术创造的大师，早就心驰神往。他十分向往能在李少春的帮、带下，提高砥磨自己的艺业，成为京剧界的文武全才。但初到中国京剧院，选调去的这些人全都留在四团，等待调整分配，这难免使钱浩梁忐忑不安。

有一天四团在吉祥戏院演出《伐子都》。正值饰子都的主要演员前一天演出中把手扎了，不能上场。团领导想到钱浩梁演过这出戏，要他当晚顶上去。视《伐子都》为拿手戏的钱浩梁，此时却唯恐演好该戏就被四团留下，所以迟迟疑疑地说："我可只是替替啊……"

"放心！院里早定了，你上一团！"知道他心思的团领导给他吃了定心丸。

不知是这颗定心丸令钱浩梁精神大振，还是有意在中国京剧院头遭饰主角时显露一下本事，当晚他在演出中超常发挥，扎着大靠满场飞，身手坚实稳健。尤其在那段子都为了抢头功，不惜一箭射死本军大将阴抗书，回营后深感有愧，惧疚而亡的戏中，他连唱带做，声情并茂，将这个英武、阴险、狡诈而天良尚未泯灭的角色刻画得入木三分，博得了满堂喝彩。

凑巧的是，那天晚上一个非同寻常的人物在台下看戏。悄然而来的江青对钱浩梁的扮相和演技大为赞赏，从而给她留下了极为深刻的印象。

钱浩梁终于如愿以偿地被分到中国京剧院一团。当时43岁

的李少春身体欠佳，院领导也有意安排他带带钱浩梁，既培养新生力量，在必要时也能替替他。艺德高尚为人热情正直的李少春对钱浩梁很是喜爱，觉得他基础不错，颇有悟性，只是还欠雕琢敲打，所以将他像亲传弟子一般相待，文武诸艺均倾心相授。如鱼得水，心花怒放的钱浩梁也不负众望，学戏练功异常刻苦，艺业进步很快。特别是原来欠缺的唱工，在李少春精心指点下，他常常鸡叫头遍就起床，跑到僻静处边压腿边吊嗓，渐渐地也真学到了点挺拔激越而又婉转细腻的余派韵味。

在演《红灯记》中脱颖而出

1964 年 2 月，中国京剧院一团在排京剧现代戏《红灯记》时，选定李少春扮演主人公李玉和。按惯例另需配备一名 B 角，李少春很自然想到与自己有师徒之称的钱浩梁。

为塑造好李玉和这个英雄人物形象，在领会编导意图和去东北体验生活后，李少春从台步、身架到唱腔，都反复揣磨，进行精心设计。在排练中，他一如既往，又一招一式，一板一眼地把手相授钱浩梁；尤其在唱工上，从每段唱腔，乃至咬字吐音如何用嗓，都一丝不苟。钱浩梁也虚心求教，对李少春毕恭毕敬言必称“老师”，不过头脑活络的钱浩梁在向李少春学习的过程中，也捉摸着结合自己高大魁梧的扮相特点，在刻画李玉和的表演中掺入了一些粗放豪爽的个人特点，从而稍稍有别于李少春更见智慧深沉的李玉和形象。但是无论在 5 月份彩排，还是在全国京剧现代戏观摩演出大会的演出中，大概是名人效应的缘故，人们赞赏备至的还是李少春的“李玉和”。但因李少春

身体不好，钱浩梁作为B角在《红灯记》中频频亮相，又在当年第六期《戏剧报》封面上获得了饰扮李玉和剧照的刊载机遇，开始在全国走红。

然而，在观摩演出大会前夕才“关心”《红灯记》的江青，联系到两年前观看《伐子都》的印象，似乎对钱浩梁饰演的李玉和更为欣赏。她曾发言道：“以后李玉和还是小钱演吧。李少春不像个工人，倒像个站长……”。之后在她所插手的《红灯记》修改中，有次曾提出铁梅的某段唱腔不行，嘱令修改。从事唱腔设计的李少春在艺术上自有主见，没理江青的茬，这使江青恼火异常，认定李少春眼里没她，于是多次借题发挥，指责李少春扮演的李玉和“没有工人阶级气魄，不像个工人。让小钱演李玉和。”第一夫人的这些“指示”，不仅就此影响了李少春和钱浩梁的命运，而且也微妙地动摇了李少春在钱浩梁心目中的名师地位。

1965年初，名闻遐迩的《红灯记》南巡演出，已由钱浩梁一路担任主演。江青对他也是恩宠有加，她曾亲自给在广州的钱浩梁去信，勉励他好好努力，走又红又专的道路。李少春因未随剧组南下，所到之处的新闻媒介宣传的《红灯记》，总是不离钱浩梁的李玉和、高玉倩的李奶奶、刘长瑜的李铁梅、袁世海的鸠山，这无形中被人们视为《红灯记》的最佳搭档。钱浩梁的知名度甚至超过了李少春。

第一夫人的青睐，铺天盖地的荣誉和赞扬，此时像一贴腐蚀剂，使本来敦厚虚心的钱浩梁于飘飘然中有点忘乎所以了，他俨然成为“正宗”李玉和形象的艺术创造者了。

“文革”中改姓名青云直上

1966年6月，刚分配到艺术室的6个大学生，联名贴出了中国京剧院的第一张大字报，声称“中国京剧院的文艺黑线又臭又长”，就此掀开了剧院“文革”的帷幕。

在革命造反派疯魔一般揪斗、批判“反动权威”、“三名三高”、“文艺黑线人物”、“走资派”的热潮中，一切演出活动都停止了。阿甲、张东川、李少春、刘吉典等人都成了“牛鬼蛇神”，被挂牌批斗，关入“牛棚”。钱浩梁作为“黑苗子”，也在被贴了大字报后，责令他靠边站。

江青并没忘掉《红灯记》，也没忘掉钱浩梁。1967年4月，等她在中央文革小组站稳了脚跟，就指派戚本禹带人进驻中国京剧院，授意钱浩梁起来“革命造反”。一些善于看风使舵的人，急忙张罗，帮着钱浩梁成立了一个以他为首的“红灯记战斗兵团”，戚本禹对这个“革命造反”组织立即表示支持。有江青和中央文革撑腰的造反组织毕竟非同一般。曾几何时山头林立的众多造反派，一时间纷纷反戈一击，汇集到了“红灯记战斗兵团”大旗下，钱浩梁也一下成了剧院的实际总管。

不久，《红灯记》被册封为“样板戏”。钱浩梁谙知在《红灯记》修改过程中，阿甲、李少春等人因不屑于江青的胡乱“指导”，江青一直对他们记恨在心。他更揣摩到了江青屡屡强调“搞戏充满阶级斗争”，意在打倒他人，将“样板戏”完全记在自己功劳簿上的居心。于是，在这人性殆丧的年代，他为了“紧跟毛主席革命文艺路线”，向“革命文艺旗手”效忠，也为

了自己的前程，竟然昧着良心将这些领导、老师对自己的栽培抚育之情抛到了一边，并秉承了江青的旨意，把他们与林默涵等“文艺黑线”挂上钩，当作“破坏‘样板戏’的阶级敌人”开了火。

钱浩梁“大义灭亲”的革命举措和对“旗手”的耿耿忠心，大大赢得了江青的欢心。1968 年底，中国文艺界已是“样板戏”的天下。踌躇满志的江青在一次召集几个在京“革命文艺战士”的会上，忽然兴致所至地指着中央乐团的钢琴家殷承宗说：“殷承宗，你的名字太封建，你继承谁的祖宗啊？”

“我……我改，”殷承宗忙说，“今后我叫殷诚忠，诚实的诚，忠心耿耿的忠，忠于无产阶级司令部。”

江青笑着点点头，又看看钱浩梁，“小钱，咱也不要钱了，钱是资产阶级的。你就叫浩亮吧！”

“谢谢江青同志”，幸福的激动使他的脸都发红了，“这个名字又响亮又好记！”

江青替钱浩梁改名极大地抬高了浩亮在中国文艺界的地位。这一消息顿时不胫自走。随着《红灯记》被拍摄成电影，字幕上饰李玉和的“浩亮”大名在中国家喻户晓。

浩亮开始青云直上，他成了中国京剧院党委副书记，这个手眼通天的副书记实际上是剧院的第一把手。1969 年 4 月，他“当选”为中共“九大”代表，1970 年 5 月，他开始参与国务院文化组对全国文艺的领导工作……

尽管浩亮官运亨通，但他还不愿荒废自己的艺业，每天依然坚持练功。即使晚上开会到两三点钟，次晨也要起个大早遛遛嗓子。在那期间浩亮主要管几出戏，除了抓《红灯记》拍摄

电影前的修改外，他又主持了第二拨京剧“样板戏”《平原作战》、《红色娘子军》的改编、排演。为了不负江青的厚望，也为了同当时主管《龙江颂》、《杜鹃山》的于会泳暗中较劲，浩亮为那几出戏确实不辞辛劳。明白自己肚里东西不多，他从“牛棚”中“解放”了李少春、张君秋等“反动权威”，让他们参加唱腔设计和导演工作，在“控制使用”中让他们“戴罪立功”。虽然浩亮学着江青，发号施令将这几位“反动权威”使唤得团团转，还时不时把他们精心设计的唱腔说成左一个不是，右一个不是，常令老先生们对这位往昔的学生气得直犯晕，但浩亮还是为他们在那个年代能从事心爱的京剧艺术提供了难得的机会。

浩亮是个好演员，却并非一块当行政领导的料，但在江青眼中，他是个驯服听话，憨厚可爱的好干部。于是在1975年四届人大后不久，浩亮又被任命为中华人民共和国文化部副部长。喜忧交加的浩亮，曾把《红灯记》剧组的老战友召集到自己宿舍，不无感伤地对大家说：

“今后我怕是再也不能演戏了。唉，大家都是演员，离开舞台是什么滋味，你们都是清楚的，就像鱼儿离了水……”

只是仕途升迁的喜悦毕竟大于告别舞台的惆怅，在“四人帮”直接控制下的文化部当副部长，更多的是个帮闲式的陪衬，只要哄着江青高兴，对“四人帮”布置的事儿言听计从照着办，倒也无需没多少领导水平的浩亮多操什么心。而生活待遇却一下子变了，至少他从狭窄的剧院宿舍搬了出来，堂而皇之地住进了原京剧大师梅兰芳的寓所，成了梅宅的新主人。

1975年9月的一天，浩亮驱车悄然来到积水潭医院，在一

个病房的病床上，躺着濒临病危的李少春。望着这位积劳成疾，如今患脑溢血昏迷不醒，行将离世的老师，浩亮眉头紧锁，面颊上的肌肉微微颤抖着，追昔抚今，心潮起伏，不能不为自己的无情而自责、忏悔……

正因为文化水平不高，除了跟着江青跑，坏事干得不多，民愤也较小，所以在粉碎“四人帮”后的隔离审查中，浩亮被定为“犯有严重政治错误，免予起诉”。在解消长达5年半的隔离审查之时，文化部副部长刘复之还找他谈了一次话，鼓励他改正错误，重新做人，耐心等待组织上对他的工作安排。

在沉默中追寻失去的艺术

恢复了原来的名字，钱浩梁回到了中国京剧院的家。

往事固然不堪回首，而今犹觉世态炎凉。对全家早从舒适宽敞的梅宅，搬到魏公村一幢筒子楼两间背阴的小屋，钱浩梁毫不感到意外。但面对人们现在将他“挡驾”在剧院的练功房外，他不能不生发出些许悲哀——他是个京剧演员，此刻他最大的希望是尽快恢复功夫，即使不能重返舞台，至少也可以执教鞭培育人才，不料这进练功房如今对他也成了一种奢望。当然，对此他理解，要使饱受“四人帮”迫害的人们接受自己，这需要时间，他默默地忍受了。

他开始在篮球场上练功。没有厚底靴，就穿着解放鞋，练腰腿身段，云手趟马起霸，拿顶翻滚扑跌，没有对手“耍下场”，就独自操着竹竿练把子功；迎着朝霞吊嗓，伴着夕阳默戏……他不知道在练功中没有厚底靴和练功毯，篮球场坚硬的水

泥地对自己的冲击力有多大；一年多之后，正当他功夫差不多全捡回来之际，久震成伤的右膝半月板突然粉碎！他被送进医院做了右膝半月板摘除手术。

1983 年，正在医治腿伤的钱浩梁，接到了河北省艺术学校的调令。当时主持河北省文教工作的副省长高占祥喜欢京剧，也爱惜人才。知道没有单位敢接受钱浩梁，他认为对这位难得的武生人才要真正落实党的“治病救人”的政策，指示省文化厅收留钱浩梁，并讲：“对钱浩梁，不要有顾虑，大胆使用。”

揣着这纸调令，钱浩梁拄着棍，一步一挪地到了石家庄。艺校领导鉴于他腿伤严重，治伤要紧，在经省领导同意后，让他先回京治伤，痊愈后再上班。

1984 年春节前，惦念着在京养伤的钱浩梁，高占祥派省文化厅的两个人前去探望，代他祝钱浩梁全家过个好年。悉知钱浩梁的妻子曲素英正患乳腺癌卧病在床，高占祥马上又派人送去 200 元困难补助。接过这钱，钱浩梁控制不住自己，哭了。他对来人说：“我是个犯过错误的人，还没有为河北做过一天工作，省里这么关心我，我一定争取早日工作。”

腿伤初愈就赶赴石家庄的钱浩梁，受到了艺校领导、师生的热烈欢迎。在职工宿舍紧张的情况下，艺校拨给了他一间 20 平方米的住房，并从市里特批给了他一套液化气具，多年来头趟被人尊称“钱老师”的他受此礼遇感激异常，在欢迎会上他激动地说：“我是个犯过错误的人，组织上既然把我安排在这儿，我要努力工作。我是唱戏的，不懂教学，在教学上没经验，希望大家多帮助。”

投桃报李，艺校的知遇之情换来了钱浩梁忘我的工作热忱。

在艺校京剧科，他为一批代培的四川学生“开坯子”（启蒙），并编写出了《戏曲基本造型五十功》的教材，在给3个高年级学生教授身段和剧目课中，给他们排了盖（叫天）派剧目《一箭仇》、《雁荡山》，其间学生有任务回邯郸，他又追到邯郸继续教学。

然而政治上犯过错误的阴霾始终难以从他心中抹去，他怕接触人，常戴墨镜，即使在房间内也不摘；来往密切的多是原在戏校的同学，与其他人相处来往甚少，出言更是小心谨慎，措词委婉，而且话语极少。艺校排了新戏请他提意见，说好的无非是“规矩，路子正”；实在不能令人满意的，也只是说：“戏不好，是学生的事，不是老师教的事。”小心翼翼生怕得罪同事。仅对两人他时而直抒胸臆：一是著名的河北梆子艺术家裴艳玲，曾就自己排演的《钟馗嫁妹》两次诚恳地请他提意见，钱浩梁坦陈己见报以回敬，还建议剧中小鬼的舞蹈可加入迪斯科动作，渲染妖气，裴艳玲也欣然采纳，为《钟馗嫁妹》增色不少；二是对校长赵同兴，钱浩梁在与他单独谈话中吐露过自己的衷曲：悔恨自己这样一个不懂政治也不热心政治的人却参了政，摔了一个大跟斗，对周恩来总理的怀念，能回京与妻女团聚的企盼，以及重登舞台的梦想……

是的，他希望自己能重返舞台，为此他一天也没停止练功，课余时间就是他的练功时间，只要排练场有空，他就带着大靠、厚底靴、把子去排练场，一天几遍，寒暑不辍。在家里则是边压腿，边盯着电视机跟着音乐哼哼，权当吊嗓子，即便在北京探亲期间，也是边压腿边跟妻女闲谈。虽然他也知道重返舞台兴许遥遥无期，但他仍执著无悔地期待着，并表示要给艺校排

出自己拿手的三台大戏：《长坂坡》、《艳阳楼》、《挑滑车》。

钱浩梁在艺校的几年，以他突出的业务水平和兢兢业业一丝不苟的教学态度换来了同事和学生的尊重。1988年河北文艺界评定技术职称，艺校顺利地通过了他高级讲师职称。但报到省里后，却独有他没被批下来。有人把此事告诉了高占祥，高占祥明确表示："钱浩梁的情况我了解，他的职称应该批，他的住房也应调整。他是难得的人才，要用人所长，我们要把党的政策落实到实处"。

这年国庆前夕，钱浩梁的职称解决了。心情大爽的钱浩梁脸上绽出了笑容，他还自己下厨做了几个菜，招待前来祝贺的艺校同事。消息传到北京家中，他的女儿钱红南抑制不住激动，给高占祥挂了个电话："高叔叔，我们全家感激您，我们一辈子忘不了您！"

重登舞台后又遇厄难

重登京剧舞台有望了！1988年《中国戏剧》刊登了《浩亮近况》。一位与钱浩梁23年没见面的老朋友读后克制不住思念之情，前去看望他。交谈中那位老友萌发了给喜爱京剧的宋任穷写信的念头，希望能让钱浩梁重返京剧舞台。这封信经宋任穷同志批示后转给了文化部。

这年中国戏曲学院的历届校友，为母校募集教育资金，准备于12月在北京中山公园举行3天义演，在演出阵容中列上了钱浩梁的名字。接到这通知，钱浩梁兴奋不已，他第一次登门求见省委书记李文珊，由于宋任穷同志对有关钱浩梁演出之事

已有批示，所以在李文珊呈报文化部时，文化部毫无拖延地同意了钱浩梁出台。

12月6日，在中山公园礼堂的后台，即将上演《艳阳楼》的钱浩梁，对着化妆镜拿起笔，迟疑地回忆着脸的勾法——毕竟他已25年没演过传统戏了。有人劝他让师弟给他勾，他坚持要自己勾。这不仅因为勾脸是大武生的本分，也因为眼下的演出机会是多么的不易！那天晚上，不少人都为他捏着一把汗，直到钱浩梁上了场，走完趟马后的那个大"跺泥"，稳稳当当地跺在台上，博得了满堂彩后，大家才长嘘了一口气！

钱浩梁终于又回到梦寐以求的舞台上来了。面对着熟悉而又陌生的观众以及他们热情的掌声，他的心弦颤动不已，如果没有那些年的折腾，一直好好唱戏该多好啊！而人们从中看到的，则是时代在前进，中国的政治日益开明民主，正如高占祥几天后约见他时的感喟："看来决定你登台演出是符合民心的。"

接踵而来的1989年元旦，同样喜爱京剧的天津市市长李瑞环请天津电视台邀请钱浩梁出演《艳阳楼》。这一录像在天津电视台元旦节目中播出后，全国各地许多文艺团体和电视台纷纷请他前去演出。

在不断接到各地演出邀请时，钱浩梁仍是那么小心翼翼。出于慎重，他总向来人要当地最高一级政府的公函邀请信，对仅是团体和单位的邀请他一般都拒绝，更不要说一些穴头的单独私下邀请了。倘若是义演，那么即便组织者象征性地给他少许钱，他也不敢要。他怕玷污义演的神圣内涵，也怕因此犯"经济上的错误"而再次失去来之不易的演出机会。而且，他每去外地演出，都跟艺校打招呼，还严格遵照合同，每演一场就交

给艺校100元钱。同时，在每次演出前，他手持话筒几乎都要说上这样两句话："感谢大家还记得我。现在我为大家做汇报演出。"他怕涉及过去，演出的基本上是传统戏，但几乎每次在观众的强烈呼声中，不唱一段《红灯记》就下不了台，万不得已他才来一段剧中李玉和最短的唱段《穷人的孩子早当家》。对此他曾苦笑着私下里对朋友说："观众有个误会，以为《红灯记》是我的代表作，其实《伐子都》才是，可是大家不认。"

从1989到1991年的3年间，他为找回失落多年的舞台生涯拼命地奔走四方。1989年春，苦于没有象样的行头（戏装），艺术上素来认真的钱浩梁不惜借款一万余元，在上海定做了行头器械。为尽快地还上这笔借款，更促使他辛劳地往返于各地舞台，而且常常在同一出戏中，先后分饰几个角色频繁上场。可是纵然钱浩梁艺术功底深厚，他毕竟年近60岁了，在疲于奔命之中，厄难的祸根已悄然种下。

绷紧的弦终于断了。1992年1月，钱浩梁应邀到济南出演《龙凤呈祥》，而且是"一赶三"，在《甘露寺》中先演鲁肃，后乔玄，再在《回荆州》中饰赵云。当戏演到《回荆州》时，58岁的钱浩梁突然感到头晕，随即倒在了舞台上，在丧失知觉前的一瞬间，他遗憾而又无奈地看着幕布在他眼前哗地拉上了……

他得了脑溢血，1992年底，他被批准病退回京，结束了河北省艺术学校的教师生活。

据1993年3月6日《北京青年报》李彦春所写的《'浩亮'寻踪》一文记载，他的夫人曲素英对记者说，钱浩梁"病了一年了，目前恢复得比预想的要好，他能绕着居所步行一周，

约 2 公里左右。他每天除遵医嘱休养外，闲时看报看电视。电视节目中他最爱看体育节目，体育节目中他最爱看拳击。京剧节目他是坚决不看，莫非这是一个执著艺术的人难以重返舞台的内心悲凉?”目前住在女儿家的钱氏夫妇过着半隐居的生活，“他们除了与知根知底的朋友来往外，基本上闭门谢客，当街坊邻居认出衰老了的‘李玉和’时，曲素英会赶快掩饰说：‘他只是长得像李玉和而已。’他们不主动与人说话，别人主动搭讪，他们避犹不及，恐怕别人受牵连。他们的思维似乎还停留在 20 年前。”最耐人寻味的是文章末尾曲素英对记者代表钱浩梁所说的一番话：“希望 30 岁以上的人们忘了他们，平安度余生是他们最大的心愿。”

呵，希望别人遗忘的钱浩梁，不管是荣是辱，历史会遗忘他吗?

四、远走异国他乡的殷承宗

回来了，远走异国他乡的炎黄子孙!

1983 年至 1993 年，整整 10 年。飞机在徐徐降落，透过舷窗，映现在殷承宗眼眸中的盛夏的北京，是如此地熟悉，却又是那么地陌生。

就在这块土地上，他曾经享有世界上任何一位钢琴家都难以望其项背的荣耀，他的名字在八亿中国人中如雷贯耳；曾几何时，这一切又昙花一现奇迹似地消失了，替代的是难堪的隐

遁，及隐遁之中欲说无话，不说又满腹情结……无奈中，他挥泪出走了。

然而，他毕竟难以忘却。因为他生命旅程中最美好的年华，是在这里度过的，不管给他带来的是福，还是祸。

难以抑制的激动使闭上的眼睑微微的颤动，以及渗出眼眶悄然淌下面颊的热泪，都可以证明这一点……

他的才华曾给新中国带来了荣誉

厦门鼓浪屿，一颗镶嵌在碧海中的明珠，曲径通幽，绿树成荫，红瓦白墙的幢幢小楼掩映其间。1941 年，殷承宗出生于这里一个有 15 个孩子的大家庭中，好在身为新加坡华侨的父亲是个有名的银行家、企业家，家境不仅殷实富足，而且受西方教育的影响，颇有音乐修养。像鼓浪屿的大多数居家一样，他们家的客厅里也摆着一驾乌黑锃亮的钢琴，并不时奏响阵阵悦耳的琴声。

7 岁时，殷承宗第一次在家庭教师的指导下，用他胖乎乎的小手，在琴键上踏出了钢琴家艺术生涯的第一步。

他的琴艺在不断进步，他的才华也在不断显露。1954 年，13 岁的殷承宗考入了上海音乐学院附中钢琴科，在马思荪及谢洛夫等 4 位前苏联来华执教的钢琴家精心雕琢下，他这块浑金璞玉日益闪发出光泽。5 年后，年仅 18 岁的殷承宗，在维也纳第七届世界青年联欢节钢琴比赛中，荣获了金质奖章。

好锣还得重锤敲。1960 年，因成绩优异，他在“苏联是老大哥，咱们是小弟弟”的欢快乐曲声中，踏上了国际列车，被

国家派到前苏联列宁格勒音乐学院留学，受教于著名钢琴教育家克拉芙琴柯。

不久，克拉芙琴柯成了殷承宗的干妈。是的，她不能不喜欢这个黑头发、黑眼睛的异国小青年。这不仅是因为他功底深厚、天资聪慧，更重要的是他视钢琴演奏为自己的生命！正是这种共同的将生命系于钢琴的人生选择，使他们忘却了肤色、国籍的差异，亲如母子。如同慈母唯恐自己孩子吃不饱一样，这位异国的干妈恨不得倾其所有地哺育那个敦厚结实的大娃娃。除了正课，还不断地给他开“小灶”，学校上课不够，那就再拉到家里来。殷承宗也真有一副老吃不饱、塞得下的好肠胃，一坐到钢琴边，不大的眼睛中就闪烁出光亮，磨拳擦掌地兴奋无比，不仅在平时，即使是星期天、节假日也毫不例外。

事业是一块沃土，一份耕耘就有一份收获，何况，勤奋的耕耘中还有祖国期待，异国慈母厚爱的养料浇灌，阳光沐浴。于是，他的指尖下流淌出了莫扎特的机智潇洒，贝多芬的雄浑强劲，肖邦的忧患沉郁，李斯特的炽热辉煌，德彪西的虚幻朦胧……

1962年第二届柴可夫斯基钢琴、小提琴比赛，是世界乐坛高水平的赛事。入围的殷承宗，一轮轮过关斩将。决赛中，他沉着冷静地走上了赛台，柴可夫斯基的$^{\flat}$b小调第一钢琴协奏曲在他手下奏响了，宽广而壮丽的序曲，仿佛和煦的春风拂面而来，灿烂的阳光铺满大地，接着是活泼轻柔和娴静淡雅的主题对置，呵，还有诗意盎然的田园牧歌、洋溢着青春激情的欢快舞蹈，欢乐热情的旋律越来越豪迈明丽，推向了璀灿的峰巅……美好的年华，美好的生活，这是柴可夫斯基对理想人生的希翼？

是殷承宗人生的真实映照？他的演奏深深拨动了评委和观众的心弦……比赛结果揭晓了，他获得了钢琴比赛第二名！啊！为新中国在世界上赢得了荣誉，成为最早在国际重大钢琴比赛中获奖的中国音乐家之一的殷承宗，在步下领奖台，迎着此时捧着鲜花热泪盈眶的苏联干妈奔去时，他感到自己扑向的分明是另一个母亲——祖国！

“钢琴也能为资产阶级政治服务”

然而好景不长，因中苏关系恶化，不久殷承宗和许多留苏学生一样，挥泪与老师告别，返回了祖国。学业未竟的他被安排在中央音乐学院钢琴系继续学习。

刚摆脱了“三年自然灾害”阴影的1963年，在毛泽东提出“千万不要忘记阶级斗争”之后，音乐界掀起了一场“土洋之争”。民族的“土”的东西，如同“土八路”，被认为是无产阶级的革命象征；来自西方的“洋”东西，则成了资产阶级、颓废的代名词。中央音乐学院也有人公然提出：“钢琴是资产阶级的专利品，只能为他们吃喝玩乐助兴，无产阶级不需要，应当撤消钢琴系！”

在这场讨论中，平素不善言谈的殷承宗竟站出来提出了反对意见：“钢琴音域宽广，表现力丰富，完全可以为革命事业服务，我反对撤消钢琴系。”

“当前农村正在搞社会主义教育运动，你的钢琴能配合这项政治运动吗？”对方刁难道。

“能！”殷承宗要以实际行动对此进行辩驳。几天几夜，他

不是埋头在宿舍书桌的谱纸上疾书，就是到琴房扑在钢琴上抚弹试奏，渐渐地，随着谱纟上的音符越来越清晰，手下涌现的乐曲也越来越完整：这里既有电影《李双双》中赞美农村新人的动人歌声，又有民乐合奏曲《翻身的日子》欢天喜地、热烈腾越的旋律，表现了新时代农民崭新的精神风貌。这首被他冠之谓《农村新歌》的钢琴曲，在排练演出中，因清新明快、朴素自然的民族风格，受到了人们的好评。

这是殷承宗第一次把钢琴与政治联姻，虽是情急无奈之下的“拉郎配”，但所获得的效应却给他树立起了一个信念：钢琴也能为无产阶级政治服务，不是吗？他所在的钢琴系终于没有撤消。

1965年夏，毕业成绩优异的殷承宗，被分配到中央乐团当钢琴独奏演员。然而在滚滚而来的文艺界极左思潮冲击下，钢琴日益受到冷落。到了“文革”爆发，钢琴艺术，乃至钢琴乐器本身，都被列为资产阶级的东西，最好砸烂方消一恨。出身资产阶级家庭，又留学“修正主义”国家苏联，还在苏联获奖的殷承宗，自然也成了“牛鬼蛇神”、“白专道路”、“资产阶级的黑苗子”、“修正主义的干儿子”。铺天盖地的大字报使他晕头转向，尽管造反派的炮轰目标很快变成了“走资派”，他被搁置到了一边，但弹琴是甭想了。

他陷入了迷惘、苦恼之中，难道中国真的不需要钢琴了吗？想起《农村新歌》，他的心中不禁重燃起一线希望的曙光！钢琴艺术只要为无产阶级政治服务，照样会有用武之地！自己也因此而能重返舞台！当前的无产阶级政治是“文革”，“文革”的象征是红卫兵运动。于是，殷承宗请来了清华大学附中的红卫

兵——那里可是红卫兵的发源地，并得到过中央文革小组的赞赏，聆听他们介绍“革命造反”的情况，叙说自己想用钢琴反映他们战斗生活的意图。红卫兵们一下来劲了！在清华附中红卫兵的支持和帮助下，殷承宗创作的钢琴协奏曲《红卫兵交响诗》终于登台了！

说是钢琴协奏曲，倒不如说是在红卫兵中流传歌曲的大联奏、大联唱，但这个杂烩大拼盘的确是这个时代的“最强音”。“我们是毛主席的红卫兵”，红卫兵小将起来造反了！受到了“资反路线”的镇压，他们深情地“抬头望见北斗星，心中想念毛泽东”。在这危难时刻，毛泽东接见红卫兵，表示了对他们革命造反的支持，迎来了革命造反派大联合，向走资派夺权的辉煌胜利！这里有钢琴独奏、协奏，还有朗诵、合唱。参加演出的人一色红卫兵的“时装”：一身没有帽徽领章、洗得发白的旧军服，挽着半截衣袖，胸前别着金灿灿的毛泽东像章，手里擎着毛泽东语录。而俯身在钢琴琴键上的殷承宗，当他的手指猛砸出串串和弦和琶音时，他的心灵绝对净化虔诚，因为他终于能以钢琴为武器，投身到了这场“史无前例”的大革命中去！

然而，不知是因这部交响诗太杀气腾腾，毫无艺术美感；还是由于等它搬上舞台，毛泽东和中央文革对此时变得桀骜不驯的红卫兵已心生不满。反正，殷承宗在“文革”初的这部尝试之作，未获中央文革的文艺小组通过，只在内部演了一两场，就寿终正寝了。

钢琴伴唱《红灯记》博得了江青的青睐

《红卫兵交响诗》的失败，并未使殷承宗气馁，因为至少他能弹琴了。当然，关键还是要上舞台，一个钢琴演奏家离开了舞台，还有什么存在价值？他为此不懈地追求着。

1967年春夏之际，殷承宗到中国京剧院去串门访友，无意中见到刘长瑜、李维康等人在练唱，一个念头在他头脑中油然而生：用钢琴给京剧伴唱！既可以中西结合，又可发挥自己的特长！他决心试试。先请来了李维康，用钢琴为她伴唱了一段用京剧谱写的毛泽东诗词《咏梅》；接着又请刘长瑜到乐团，试唱了一下《红灯记》。虽然当时还只是即兴式的伴唱，但京剧的抑扬顿挫和钢琴的脆亮雄浑交相辉映的艺术效果，令人耳目一新，受到许多人赞扬。

他们想让这一尝试接受一下公众的检验。1967年秋，一辆卡车载着一架钢琴和殷承宗、刘长瑜他们，到了北京天安门广场“宣传毛泽东思想”。演出反映十分强烈，即使通过卡车发电扩音的高音喇叭在偌大的广场上音量极其微弱，但他们满怀激情的奏唱和新颖别致的艺术形式，还是吸引了正在广场上一堆堆、一伙伙聚集着演讲、辩论的人们，并报以雷鸣般的掌声和欢呼声。

有人把钢琴伴唱的《咏梅》和《红灯记》唱段录音带送给了江青。树了八个“样板戏”，正筹划着如何使她的“文艺革命”发展壮大的江青，一听之后当即说：“搞得不错嘛！今后我要抓的！要公演、要拍电影。”1968年夏，江青特地接见了殷承

宗和油画《毛主席去安源》的作者刘春华，称他们是“左派”。然而，对钢琴艺术一无所知的江青，似乎是嫌钢琴伴唱《红灯记》不够排场，指使殷承宗像《沙家浜》一样，搞一部交响音乐《红灯记》。

“旗手”的召见和指示令殷承宗欢欣鼓舞，他回团后立即搞起了交响音乐《红灯记》。可是，庞大的乐队老在音响上盖过演唱，即使把嗓子甚为响亮的李维康调来试唱，依然解决不了问题。要驾驭作曲和交响乐队，殷承宗远不如他的钢琴那样得心应手。1968年9月18日，在中南海小礼堂交响音乐《红灯记》进行首场彩排，江青听了也不满意：“算了，还是光要钢琴吧。”于是钢琴伴唱《红灯记》因此而恢复，随着它被拍摄成电影公映，这部作品成了“文艺革命”的又一“硕果”，殷承宗也成为中国百姓唯一家喻户晓的钢琴家。

革命应当无止境，殷诚忠（殷承宗已改名“诚忠”）急切地期待自己有新的作品投入到波澜壮阔的“文革”中去。一天翻阅着《江青同志关于文艺革命的指示》，江青在1964年11月18日就音乐工作的谈话吸引了他的注意：“钢琴的表现力很强，现在只是没有群众喜闻乐见的曲目……如果能把京戏、梆子弹出来，群众就听懂了。《青年钢琴协奏曲》不错，但是用的都是民歌，为什么不用冼星海的《黄河大合唱》、《歌唱祖国》?”对！能不能把《黄河大合唱》改编成钢琴协奏曲？在一次江青接见时，他提出了自己的设想，江青也颇感兴趣地说：“《黄河大合唱》还是不错的，但词作者不行，要留曲不留词。”支持他搞钢琴协奏曲《黄河》。

兴奋不已的殷诚忠回团后马上组成了一个创作组，由他任

组长，刘庄、储望华执笔作曲记谱，盛礼洪负责配器，殷诚忠、石叔诚和许斐星弹琴试奏。夜以继日地创作、改编，四个乐章的钢琴协奏曲初具了雏形：一、前奏《黄河船夫曲》；二、《黄河颂》；、三、《黄水谣》；四、《保卫黄河》。钢琴协奏曲是根据《黄河大合唱》的主旋律创作而成的，由于大合唱中像《黄河船夫曲》中船工同惊涛骇浪搏斗的情景，《黄河颂》中对中华民族光辉历史的颂扬等，都具有鲜明的音乐形象，全曲又具有震撼人心的磅礴气势，加上它的广泛流传和深入人心，这些都为协奏曲的创作提供了坚实的基础，也使人们在欣赏协奏曲时有了理解的依据。当然，钢琴协奏曲《黄河》在钢琴与乐队的关系上处理得也比较恰当，钢琴独奏的章节无论在发挥钢琴演奏技艺的特色，还是在借鉴运用民族乐器演奏的方法上，也都有独到之处。

1969 年 12 月 26 日，钢琴协奏曲《黄河》接受了江青的审查。她在审听后从总体上肯定了这部作品，但对后面两个乐章说道："最大问题是《黄水谣》和《保卫黄河》，我看改成《黄河怒》或《黄河愤》，不要按原来的东西写，原来星海写的东西没有阶级性。"她特别对最后乐章运用的《怒吼吧黄河》，认为没有表现出党的领导，应当把《东方红》和《国际歌》的旋律加进去。又说："大合唱原歌词是王明路线的产物，宣扬一切要通过统一战线，《黄水谣》中说什么'男女老少喜洋洋'，分明是美化国民党统治嘛！"

在江青审听完走后的创作组会上，对第三乐章《黄水谣》的标题改成《黄河愤》大家没异议，但对加上《东方红》、《国际歌》，指挥李德伦表示不同意："加上这些旋律就不是《黄河》了，

让人感到不伦不类的。”但殷诚忠深以为然：“我觉得首长说得有道理。这两首歌曲全世界都知道，一听就明白这是共产党领导的斗争，有政治高度，应该加上！”与刚从“牛棚”中被“解放”出来的李德伦相比，殷诚忠的意见自然占了上风。按江青的要求，乐曲经过一番修改，在江青那里顺利获得了通过，于1970年初正式公演，并获得了“样板戏”的地位。于是一连串的“评论”，以言过其实的吹捧，对它进行漫无边际的赞颂，称它“对钢琴协奏曲这种形式来说，是一次大革命”等等。

殷诚忠由于这两部钢琴作品，成了“样板戏”的“功臣”，江青为了褒奖他，专门为他从国外进口了一台高级钢琴，并亲自与国务院文化组组长吴德，当了他的入党介绍人，使因“出身不好”，“文革”前未被批准入党的殷诚忠，顺顺利利地加入了中国共产党。不久，殷诚忠又当上了中央乐团的党委副书记，被“推选”为四届人大代表、常委。

重新寻找意味着生命的钢琴世界

“四人帮”被粉碎了，殷承宗眼前的世界似乎倒了一个个儿。只是当年他为了求得弹钢琴上舞台的权利，走上了一条依附于政治的道路；如今，却同样因政治原因，他又被取消了弹钢琴上舞台的权利。刹那间对的全错了，错的又对了，他只觉得一片迷惘。

因与江青一伙关系非同寻常，他理所当然地被隔离审查，连党籍都要重新考虑——谁不知道江青是他的入党介绍人？好在李德伦站出来说了话：“殷承宗早在‘文革’前党支部大会就讨

论通过了他的入党申请，我是介绍人，只是党委没批。我证明，他的入党手续是完备的，绝不能说是江青拉进党内的。"渐渐地，他的问题澄清了：属于受蒙蔽，跟着跑，没什么罪行，党籍也保住了。4年后的1980年，他被宣布结束审查。

对自己盲从的内疚，对曾被自己怠慢过的朋友仗义执言的感激，更重要的是对自己前途的茫然，他不禁感慨万端，从早到晚，不发一言，只是一头扎在钢琴上，拼命地练琴。然而，对4年间漫长的审查，纵然他"有许多想不通的地方"，他还多少能接受，而对内部宣布的不准他上台演奏钢琴的禁令，"简直是要了他的命"！

没有听众的演奏家是孤独的，使殷承宗备感孤独的是不久他的妻子，同是乐团演奏员的陶宗舜获准去美国自费留学。在清静冷落的家中，陪伴他的只有钢琴。唯有悠扬悦耳的琴声，能使他暂时忘却现实的烦恼，宣泄他心中说不清、道不明的万千思绪。

以往荒疏了的琴艺在恢复，上台演出的禁令也开始松动，1981年他被获准出台演奏，为了这无比珍视的机会，殷承宗练了5套独奏节目、4部钢琴协奏曲。在北京、在武汉三镇、在六朝古都南京，他的琴声又迎来了人们热情的掌声。然而，禁令的松动是有限的，作为一个政治上犯过严重错误的人，有关部门只允许他在国内演出，不能参加国际艺术活动。而殷承宗多么渴望走向世界乐坛，与海外高手切磋交流啊！如同飞鸟被缚住了翅膀，骏马被勒住了缰绳，舞台下的掌声既使他找到了一度迷失的自我，却也给他增添了新的无尽痛苦与烦恼……

1982年，殷承宗正式向乐团领导和文化部提出赴美探亲的

要求。他的妻子在美国，他的大哥也在美国，这是一个公民的合理要求。经过一番可以想象的周折，他的要求获得了批准。虽然有关部门给予他的探亲假是一年，但是了解他的同事和朋友，包括他自己，心中都明白他是不会回来了……

1983年初的一天，殷承宗和他的女儿殷悦，在中央乐团的好友李德伦、朱信仁等人陪送下到了飞机场。当他走上舷梯即将跨进机舱时，他又一次回头，凝望着这片生他养他的土地，刹那间无奈的苦涩、难舍的留恋，以及对前程的迷茫……百感交集，纷至沓来，热泪再也抑制不住夺眶而出……哦，别了！祖国！别了，朋友！别了，以往的一切的一切……

一个在异国的中国钢琴家

出国前的殷承宗，尽管对直面苦难作了充分的心理准备，但他没想到才到香港，就尝到了贫困的窘迫。

他与女儿是辗转从香港赴美的。离开大陆时除了机票，口袋里总共只有60美元。到香港后的第一个晚上，这仅有财富中的50美元还被错当成了10元港币交给了出租车司机。为了这一过错，他不得不在香港滞留了一个多月，靠教钢琴赚了一点钱，才得以完成赴美之行。

作为一个中国大陆“文革”时期的“御用”钢琴家，他初到美国时一度引起过舆论界不小的注意。这年9月，他在纽约卡内基音乐厅举行了独奏音乐会。这个音乐厅由于大提琴家卡萨尔斯，钢琴家阿图尔、鲁宾斯坦、拉赫玛尼诺夫，小提琴家海菲兹、梅纽因、斯特恩，以及指挥家托斯卡尼尼、伯恩斯坦

等音乐大师曾在此演出而闻名于世。殷承宗能在此演出，实是难得的殊荣，然而，也许是因他信守内心的诺言："永远不做对祖国不利的事情"，对新闻界就自己在大陆的荣辱总是"远离主题"，从而使具有好奇心的美国人在失望后对他失去了最初的兴趣；也因为美国的音乐界，多半认为在领会西方音乐作品的感觉上，东方演奏家有着因为文化的关系造成的演绎上的差异，而对殷承宗执意在演奏中要插入的中国钢琴作品，他们又认为均是抄袭德彪西的二流之作，根本无视于这位印象派大师的创作灵感及五声音阶的运用，本来就渊源于东方的历史实际。总之，殷承宗在卡内基音乐厅的最初演出，并没有产生其应有的效果。

现实是严峻的，由于得到演出合同十分困难，生活也就极为艰苦。在美国的头3年，他们一家只能借住在一所神学院中，以替神学院打扫卫生抵作房租。只是这并未能消磨掉殷承宗赴美之初的志向，他到美国来的目的，一是能有机会到世界各地从事演奏和录音；二是尽力宣扬和介绍中国钢琴音乐作品；三是待年岁大了以后，通过教学把自己的艺术经验传授给年轻人。美国当然不像许多人梦想的那样，是块艺术家的乐土。殷承宗谋生之余，尽力广泛接触各国钢琴演奏家，从研究不同门类的弹法及风格中得到启发和进一步的滋养，这使他在演奏的观念上产生了根本性的变化。

他还是一如既往地勤奋、刻苦，天天扑在钢琴上。时光如流，斗转星移，现实也在他的努力中悄然改变。在过去几年中他得到了数百场演奏机会，每年三、四十场，趁着近年来东方经济文化的振兴而走向鼎盛。除在全美各地演出，他的足迹还遍及加拿大、欧洲和新加坡、韩国、香港等亚洲国家和地区。从

1986 年起，他仅去俄罗斯演出就有 6 次之多。第一次访问前苏联时，他可笑地发现，因中苏关系尚未改善，他们竟把他当年在柴可夫斯基国际钢琴比赛中获得第二名的名字，从获奖名单中取消了。而如今，他赴俄演出的海报一贴出，票子就一售而光，俄罗斯的普罗科菲耶夫钢琴比赛、青少年柴可夫斯基钢琴比赛及 GINA BACLLAUER 国际钢琴比赛，还先后聘他当评委，他的演奏水平远远胜过当年弹《黄河》的时代。在作为成功的职业钢琴演奏家的同时，殷承宗还致力于钢琴教学工作。他是美国纽约地区颇具名望的钢琴教师，1992 年又被莫斯科天才青少年音乐学院聘为荣誉教授和顾问。

回首苦难，记忆残存，他现已在纽约曼哈顿地区购屋置业，家居客厅中并排摆放着两架价值数万美元的史坦威世界名琴。殷承宗像每一个在美国咬牙独闯的中国人一样，既抹不去无奈、悲壮的拼搏阴影，也不时涌起自豪的轻松。同时，又一往情深地难绝绵绵乡思的忧郁——他依然眷恋着哺育自己成长的祖国。

吃黄油面包将近 10 年，他仍念念不忘地弹奏中国的钢琴作品。近年来为在演奏会上放进这些中国曲目，他进行了不懈的努力。在 1988 年韩国汉城举行的奥运会上，他演奏了 8 个国家的 16 首乐曲，其中就有作曲家瞿维和朱践耳创作的钢琴曲《洪湖水浪打浪》和《翻身的日子》，受到了听众的热烈欢迎。但更多的时候，为介绍中国的钢琴作品，他不得不为克服欧美人的偏见而发生争执。中华民族有五千年的历史，一百年前的法国德彪西，与由华夏文化滋养出来中国钢琴作品究竟谁抄谁的？1992 年殷承宗去俄罗斯圣彼得堡演出时，因为有《夕阳箫鼓》和

《十面埋伏》两首中国钢琴曲，对方提出要他更换曲目，殷承宗当即反对，并表示，若一定要换下中国作品，他宁可不演。对方无可奈何，最终还是按他原定的曲目举行独奏音乐会。

10年间，殷承宗以他的拳拳赤子之心和不凡的演奏技艺，在他演出过的国家和地区，介绍了《梅花三弄》、《百鸟朝凤》、《平湖秋月》《快乐的罗嗦》、《虞美人》、《东蒙民歌六首》、《红灯记》、《黄河》等数十首中国钢琴作品，并录制了有一半是中国作品的5张CD唱盘。他执著的追求似乎感动了上帝。原本他的经纪人只允许这个固执的中国钢琴家在返场时演奏中国曲目，现在已可以堂而皇之地列入他正式演奏的节目单上了！是的，他正在尽力实现自己赴美的第二个目标，而在这尽力的背后，就因为他始终不能忘记自己是黑头发、黄皮肤的炎黄子孙！

“不思量，自难忘！”虽远走异国他乡，殷承宗的心中终归放不下这块黄土地。1986年9月，他应邀到香港演奏《黄河》，演出之余，他专程到罗湖桥畔，顶着骄阳烈日，遥望国门，泪眼婆娑，徘徊了很久、很久。尽管通过种种渠道，他得悉文化部有关部门如今作过表态：殷承宗可以回国内演出，来去自由。但是他仍心有余悸，担心得不到原谅，迟疑犹豫再三，还是没勇气迈出这一步……

1987年，中央乐团赴美访问演出途经纽约，不巧殷承宗到外地去了。当乐团巡回演出到美国中部城市艾姆斯时，却意外地在那里见到了他。原来他从报纸上得知中央乐团的行程，而他恰要到该市讲学，特提前驱车赶来，与阔别数年的老朋友们相会。当他与已是乐团领导的朱信仁双手紧紧相握在一起时，泪珠已在眼眶里打转，满腔肺腑语，尽在不言中……

挥手十载，殷承宗在异域历经沧桑，中国大陆也发生了巨大的变化——改革开放，观念转变。“文革”，中华民族历史上沉重的一页已经揭过，它的创伤已逐渐痊愈。1993年7月，中央电视台为庆祝建台35周年举行盛大文艺演出，特地邀请当年钢琴协奏曲《黄河》的首演者、也是作曲者之一的殷承宗归国演出这首乐曲。于是，在告别故国10年之后，举止稍显老态的殷承宗，重新踏上了祖国的土地！

巍峨的电视塔前开阔的广场上，在谭利华指挥的中央乐团协奏下，殷承宗重新在祖国的土地上弹奏起了《黄河》。这既是那首创作于24年前的乐曲的重演，却又并非完全的照搬，当末乐章《保卫黄河》响起时，庞大的合唱队以雷霆万钧之势唱响了“风在吼，马在叫，黄河在咆哮……”

歌声、琴声、管弦乐声水乳交融，共相轰鸣。一瞬间，殷承宗恍然觉得自己是奔腾呼啸东去的黄河中的一滴水，遥想那时江青对大合唱“统一路线”的批判，是何等地近视与狭隘！只要是中华民族的一分子，只要血管里搏动着的是炎黄子孙的血液，只要你所做的一切是为了这个古老民族的新生崛起，为了她昂首挺胸屹立于世界民族之林，我们为什么不能手挽手、肩并肩呢？黄河的力量，不就是凝聚千万滴水珠汇集而成的吗？……

相逢时难别亦难，此来恨时短。受演出合同的羁绊，归国仅几天，殷承宗又要离去了。只是，他的心已留下。真正的来去自由，还会有什么顾虑呢？他会常回来的。是的，他不仅同意在11月份到广州参加第五届羊城音乐花会，而且在1994年回到福建原籍演出，他还准备在1994年再次回到京、沪、东三

省作巡回演出。他筹划着从美国带回一架史坦威钢琴，结束演出后，这架琴将留给福建钢琴厂……

殷承宗，毕竟是个中国人！

五、饱经沧桑的李德伦

在“样板戏”风云人物中，“交响音乐”《沙家浜》的指挥李德伦无疑算得上一个。何况，在“样板戏”风行的10年间，他曾是国务院文化组音乐部门的工作人员，文化部重新组建后，他又由江青点名，成为部文艺创作领导小组音乐领域的负责人，主管全国的音乐创作演出活动。只是江青等人恐怕做梦都没想到，他们委以重用的这位音乐家想的做的跟他们全不是一码事！

三弦　大提琴　指挥棒

1917年，李德伦出生在北京的一个旧官僚家庭里。在这个回族的家中，没什么人与音乐有缘。唯独他，自幼到天桥去玩，感兴趣的不是耍刀练武、摔跤扛幡，而是一个唱弹三弦的民间艺人。不久，他缠着母亲死活让买了一把三弦，之后躲在家中一拨弄就是一整天。上了中学，他更迷上了音乐，除了上音乐课，攒了几个零花钱就上电影院。那时的无声电影在影院放映时大多雇有乐队配乐，令他如醉如痴的就是乐队的演奏，以至看完一场电影，对放映的影片片名、情节常常毫无印象，而对

乐队演奏过的曲子却过耳不忘。不久，怀着对音乐难以遏止的酷爱，他开始学习钢琴。

1940年，已在辅仁大学历史系学习了两年的李德伦，毅然舍弃原来的学业南下上海投考国立音乐专科学校。这位曾投身"12·9"爱国学生运动，并已加入了中国共产党的热血青年，在如火如荼的抗日救亡歌咏运动中，对音乐唤起民众鼓舞斗志的社会作用有了深刻的认识。他决心要当一名专业音乐家。

在国立音专，他先后学习大提琴和作曲理论，并参加黄佐临主持的"苦干"剧团，为该团配乐和指挥乐队，还与几个同学组织了中国青年交响乐团进行演出。抗战胜利后，李德伦因积极参加学生运动和文化界民主运动，在一次活动中他的中共党员身份暴露了，为免遭国民党政府的逮捕，党组织决定他去香港。恰在此时，他听说延安正在筹建一个管弦乐团。为之兴奋不已的李德伦，在与正去上海的周恩来的一次接见中，热切地表达了自己去延安从事音乐工作的愿望。周恩来欣然同意了他的请求，并亲自为他作了安排。

1946年11月，李德伦由南京搭乘美国"军调处"最后一班飞机抵达延安，并如愿以偿，被分配在以贺绿汀为团长的中央管弦乐团，任乐团教员和指挥。在这个组建才两三个月，受过系统专业训练的演奏员极少的管弦乐团里，"科班"出身的李德伦操持一切，身为指挥，又不得不从定音调弦开始，帮助团员们熟悉和演奏管弦乐器。有的乐器连他自己也不会，于是边学边教。而正是这般奇特、艰难的经历，使他无形中对各种乐器的性能和演奏技巧都极为熟悉，从而为他成为一名优秀的指挥家打下了基础。

战争年代里，中央管弦乐团用毛驴驮着乐器，转战在晋冀鲁豫解放区。他除了指挥演出过歌剧《兰花花》、《赤叶河》和一些秧歌剧，也演奏过不少器乐曲。1948年下半年，他们与党校文工团合并成人民文工团开赴古都北平。在等待进入和平解放的老家的日子里，他们驻足在清华大学，就在这所高等学府里，30多位穿着土黄色旧军服的战士演奏员，在李德伦的指挥下，举行了一次令教授和大学生们惊叹不已的音乐会，《胜利进行曲》、《晚会》、《森吉德玛》，一首首管弦乐曲的成功演出，使这些高级知识分子从“土八路”这支高水平的“洋乐队”中，看到了共产党荟萃集贤的巨大凝聚力，以及战无不胜的精神力量。

迎着新中国的朝阳，李德伦回到了梦中萦怀千百遍的故乡，如今，作为一名专职的指挥家，他在故乡的舞台上，挥动指挥棒，为新中国首都的人民，首演了歌剧《王贵和李香香》、《打击侵略者》等。1953年，36岁的李德伦作为研究生，赴苏联莫斯科柴可夫斯基音乐学院歌剧交响乐指挥系深造，师从指挥家柯诺索夫。尽管因年龄关系，他的俄语始终未能运用自如，但靠着音乐这一世界共同拥有的语言，他以自己的勤奋和聪慧很快就在学业上勇猛精进。实践出真知，在苏期间他进行了大量的演出活动，结合学习，他曾指挥过包括苏联国家交响乐团、列宁格勒爱乐交响乐团和全苏广播大交响乐团在内的20个乐团。

自1957年7月学成回国，李德伦一直任中央乐团交响乐队首席指挥。乐队在他的带领下，那几年相继演出了莫扎特、贝多芬、柴可夫斯基、德沃夏克等人的古典作品，以及像苏联现代作曲家肖斯塔柯维奇《第十一交响乐》等演奏技巧和思想内涵都相当艰深的作品。作为一名中国指挥家，李德伦更注意推

出本国的新人新作，在不断演出贺绿汀、李焕之、施咏康等人的管弦乐作品外，王义平的《貔貅舞曲》、罗忠镕的第一交响曲《浣溪沙》等，都是由他指挥首演的。

多年的磨练，李德伦的指挥已形成自己的艺术风格。他的指挥注重揭示作品的内涵和总体构思，动作简洁自然，表情适度，富有启发性。至六十年代初，他已是中国交响乐坛上一流的指挥艺术家。

被“解放”的“牛鬼蛇神”

1965 年，李德伦和中央乐团的同仁们搞出了“交响合唱”《沙家浜》。在开始筹划这个节目时，文化界极左思潮日甚一日，交响乐被视为“资产阶级的音乐”，在舞台上越来越步履维艰。为了求得交响音乐在乐坛仍能占有一席之地，也为了乐团交响乐队本身的生存，他们才设计创作了这部用交响乐队伴奏的京剧大合唱。万万没想到它会被江青看中，被纳入“样板戏”的行列，从而身价百倍。

“文革”动乱开始时，李德伦仍作为“走资派”、“反动权威”被造反派关进“牛棚”。之后又说他长期做地下党的工作，肯定是叛徒，于是又列为专案审查。近两年的折腾毫无结果，乐团的头头只得悻悻然让他去劳动。

1968 年 9 月中旬的一天，正趴在桌上给钢琴伴唱《红灯记》抄谱的李德伦，被军宣队告知：江青同志约请他参加当晚在人民大会堂的交响音乐《红灯记》的彩排！纳闷而又不无惊喜的李德伦，在人民大会堂与谢铁骊、钱江、李希凡等意外地

受到了周恩来、江青、陈伯达、康生的接见，江青与他们一一握手，还关心地问："你们吃苦了，挨打了吗？"又说："李德伦，你搞《沙家浜》立过一功嘛！但现在要跟你的家庭划清界限，好好为革命工作。"周恩来也抚慰道："你们都是好同志啊！不能因为家庭问题或工作中的失误就统统打倒，革命事业需要你们。"

再明白不过了，自己这个"牛鬼蛇神"从今以后"解放"了，重新又回到毛主席革命路线上来为党工作了！那一瞬间，李德伦激动的心情难以言喻，以往的委屈、苦闷和抑郁一扫而光，心中充满的是幸福的欣喜和急于为"文艺革命"尽力的忠诚。

被重新启用的他忘我地投入了工作。因江青心血来潮，限时限刻要把《红灯记》、《智取威虎山》等改成"交响音乐"，负责这项工作的李德伦在乐团发动"全民战争"，号召大家献主题，人人齐动手，自己更是不分昼夜拼命干。为"交响音乐"《沙家浜》早日搬上银幕，对这部作品感到还有些粗糙的他，会同创作人员，精心将主旋律改动了几十处，配器也改动不少。是他，发起在《光明日报》成立一个音乐组，在他的领导下为各项音乐活动出谋划策；是他，建议并实施了把聂耳、冼星海、麦新等人谱写的10首革命历史歌曲的歌词根据现实斗争情况作了"集体改编"，并在1970年的"两报一刊"上予以发表。1972年后，他又参加了规模巨大的《战地新歌》征歌审听挑选……

李德伦在音乐上是内行，对分派的工作言听计从，俯首贴耳，舍得玩命干而且毫无怨言。江青等对他极为赏识，也越来越委以重任。1970年7月初，李德伦作为特邀代表，开始列席参加了新成立不久的国务院文化组会议，并协助于会泳，以审

听小组组员的身份，对电台、电视台收存的“文革”以来200余部音乐作品提出处理意见。之后，他又成为中央乐团领导核心小组的副组长，实际主管团的各项专业业务工作。1973年5月，他又进入国务院文化组的文艺创作办公室，分管音乐创作和演出。1974年底，他当选为四届人大代表，之后又由江青点名成为新组建的文化部文艺创作领导小组成员，而这个小组其他成员就是于会泳、钱浩梁、刘庆棠等几个部领导核心小组的成员，足见江青等人对李德伦的重视。

江青对李德伦的赏识，还在于在她周围的人中间，唯有李德伦的英语颇为出色。有次江青审看外国电影，影片未经翻译配音，她听不懂原版片中的英语对话。恰好李德伦在场，中学和大学时期学的英语仍记忆犹新，于是当了一次现场翻译，使江青感到津津有味。以后她就经常召李德伦前去陪同观看外国电影。

眼看着李德伦“恩宠”有加，殊不知他在投入到江青的“文艺革命”中去之后，这位有着30多年党龄的老干部，已逐渐对旗手在“文艺革命”中实行的文化专制主义及搞的政治阴谋越来越产生了反感。

从“阳奉阴违”到“暗中出击”

1971年“9. 13”事件后，周恩来主持了中央日常工作。为了开展对外政治和文化交流，周恩来主张在接待外宾时，适当地可以演一些诸如贝多芬创作的音乐作品，因为这是全人类的优秀文化遗产，并且在1973年，陆续邀请了英国伦敦爱乐管弦

乐团、美国费城交响乐团和奥地利维也纳乐团来华访问演出。瑞士大提琴家奥涅格夫妇等也根据国际间的文化协定，来中国举行音乐会。江青因对西方音乐一窍不通，于会泳又忙着搞“样板戏”，于是管音乐的李德伦带领《光明日报》音乐组的同行，当仁不让地承担起了具体的交流接待任务。

这一任务中最使李德伦感到头疼和棘手的是对演出曲目的审查。根据周恩来的意见，在美国国务卿基辛格来华访问时，江青终于允许中央乐团在招待演出中开戒演奏贝多芬的交响曲。但在选择曲目上，李德伦提议的贝多芬“英雄”、“命运”交响曲均遭否定，说什么前者是歌颂拿破仑的，后者宣扬的是唯心主义宿命论。最后选中的是所谓描写田园风光、没有政治内容的第六交响曲。对于外来乐团演出的曲目，江青等限制更严，责令李德伦严加“政审”，唯恐“资产阶级思想情调”对中国百姓进行“污染”和“渗透”。

纵然这样，外国乐团的音乐会还是令深受文化禁锢之苦的中国人趋之若鹜，欣喜若狂，这几个乐团在京演出的那几场音乐会，场场爆满，不少没票的人想方设法混进剧场，挤满了剧场走廊过道。江青从演出现场和内刊报道中，看到中国的文艺界历经7年“文革”后，对西方的资产阶级音乐依然如此狂热迷恋，无疑深感吃惊和震怒，并暗暗地迁怒于周恩来。而李德伦从大众在剧场全神贯注、心醉神迷的表情中，开始领悟到了“文艺革命”肆意否定前人的优秀文化遗产，是多么的无理和愚蠢！

1973年12月，土耳其小提琴家苏娜·卡恩和钢琴家居莱·乌拉塔即将来华演出。按惯例他们在行前一个多月，向中方

提交了在华演奏曲目。李德伦审看后觉得没什么反华内容，就要在《光明日报》音乐组工作的黄晓和撰写一份曲目说明书。黄晓和在说明书中写道："两位演奏家合作演出的作品，属于欧洲器乐独奏音乐会上经常演出的古典音乐。这些无标题乐曲大都没有什么深刻的社会内容，只不过是情绪的变化和对比，音乐一般来说还是比较健康明朗的。"不料李德伦将此呈交给江青等人后，早就对文艺界"崇洋媚外"怒火中烧的江青等，当即借机发难了。姚文元批示："无标题音乐是否仅仅表现某种情绪的变化对比而无社会内容？"江青批示"无标题也不行！"她还在一次谈话中说："上次美国人演奏的'松树'（指意大利作曲家雷斯皮吉所作的《罗马的松树》），就是胡说八道。李德伦不要让我们上当！"张春桥也说："以后少跟外国拉拉扯扯！"紧接着，由国务院文化组创作办公室的写作组"初澜"率先，掀起了一场历时近一年的批判"无标题音乐"的狂潮。

在此期间，李德伦作为当事人承受了巨大的压力，但尤其使他感到震撼并痛心疾首的是，他已察觉到江青等人批"无标题音乐"与"批林批孔"如出一辙，纯粹是借题发挥，将斗争矛头指向了周恩来，而积劳成疾的周恩来此时已身患重病了！抚今追昔，回忆起以往周恩来在自己成长过程中的平易交往、亲切关怀的情景，李德伦不禁心潮澎湃，并从江青等人丧尽天良的所作所为中深刻地反省起了自己。虽然，作为一种"检讨"的具体表现，他不能不撰文对"无标题音乐"作一番批判，但他此刻的思想已与江青南辕北辙，感情的距离也日益疏远。家里墙上那幅曾叫他引以为豪的同江青合影的照片拿掉了；连江青再叫他去陪看外国电影也老往后躲，以至江青好几次生气地召

唤他："李德伦，你过来！我又不是老虎！"

一旦醒悟，李德伦才发现"四人帮"是多么的不得民心！尤其是1975年的7、8、9月份，"四人帮"在中共中央政治局会议上受到毛泽东严厉批评和警告的消息，以及7月间毛泽东对调整党的文艺政策的批示，不胫自走地四处流布，言者闻者无一不津津乐道、心中暗喜。加上邓小平主持中央工作后，大刀阔斧地进行了一系列的整顿，民心顺畅鼓舞。所见所闻的这一切，令李德伦不能不扪心自问：作为一名以人民利益高于一切为誓言的共产党员，自己该干些什么？

恰好此时，中央人民广播电台的陈莲给他打了一个电话，言及不久前冼星海的夫人钱韵玲来京，与一些延安的老同志商量：能否在正值聂耳去世40周年、冼星海病逝30周年的1975年，为这两位杰出的革命音乐家举行一次纪念活动？考虑到"四人帮"及其控制的文艺界，根本不会同意歌颂民主革命，长"老家伙"志气的任何活动，所以他们决定直接上书毛泽东。李德伦闻讯后十分兴奋，当即表示只要毛泽东首肯，他将以文化部文艺创作领导小组成员的身份，全力操持组织这次活动。

那封由钱韵玲署名的信，一式两份，一份寄呈给毛泽东，一份寄到了邓副总理办公室。毛泽东收到信件，当天就批示同意。经毛泽东批示的这封信，不久又下达到文化部，布置由李德伦组织落实。

早已有思想准备的李德伦，决心要利用这次活动展示一下"老家伙"们辉煌的革命业绩，以事实驳斥"四人帮"诬蔑老干部是"民主派"、"赶不上趟"的胡言乱语。他会同陈莲制定了一个大规模的活动计划：举办两位音乐家的生平事迹展览；在

人民大会堂按历史原貌举行几场作品音乐会，邀请冼星海夫人及其生前好友出席。但江青、张春桥等早有旨意：尽量缩小这场活动的影响。所以李德伦的这一计划被文化部党组会讨论后告知：一切从简，不开展览会，不用请什么人，只在民族文化宫由中央乐团演出一场音乐会。

对此决定，李德伦表面服从，暗中却悄悄在首都文艺界放出风去，当即就有中央歌剧舞剧院、中央民族乐团、中央广播合唱团、芭蕾舞团交响乐队、北京电影乐团等团体找上门来，要求参加演出。长年受到压制的音乐家们，如今会聚到了中央乐团排练厅，操弦弄管，引吭高歌，怀着炽热的情感投入两位革命音乐家作品的排练，这不啻是对当时倒行逆施文化专制的一次示威！接着，李德伦又和陈莲拟出名单，印制请柬，寄给各界知名人士，特别是一些靠边站的老干部，邀请他们光临音乐会，并和陈莲分别去国务院政策研究室面邀胡乔木、邓力群等人。鉴于周恩来此时已病重住院，而他又十分喜爱那两位音乐家的作品，还亲自指挥人们唱过他们的歌曲，李德伦就特地给周恩来夫人邓颖超去了一封信，请她代表周总理出席。尽管邓颖超因身体不好，谢辞了邀请，但她专门给李德伦去了电话，表示对这次活动她非常支持，因为他们都是很好的人民音乐家，应该纪念。音乐会举行之时，她一定在家看电视转播。李德伦马上将邓颖超来电话的内容转达给了排练中的音乐家，心里都明白这次演出意义的人们，当即不约而同地报以热烈的掌声。

1975 年 10 月，“纪念人民音乐家聂耳、冼星海音乐会”如期举行了。这是一次盛况空前的演出。许多“文革”以来久未露面的老革命家宋任穷、王震、陈丕显、胡乔木、邓力群等，以

及许多尚未做出结论靠边站的艺术家、科学家都兴冲冲赶来了，民族文化宫礼堂里座无虚席。大幕拉开后，展现在观众面前的是一个格外庞大、壮观的管弦乐队和合唱队，仅合唱队就有100多人。李德伦身穿深灰中山装，提着指挥棒大步走到台前。随着他手中指挥棒的起落，两位革命音乐家在民族危亡之际，饱蘸着沸腾热血谱写成的恢宏壮丽的乐章，带着昂扬激奋的情感在剧场内轰鸣，并深深地震颤着在场每个人的心弦……电台、电视台、报纸纷纷予以转播、报道和评论，更引起了首都街头巷尾的人们兴致勃勃地议论。迫于各界的强烈呼声，纪念音乐会经李德伦活动，除在民族文化宫礼堂加演4场外，又在能容纳万余听众的首都体育馆加演了3场。

与“从简”相反，李德伦将这次纪念音乐会搞得沸沸扬扬。张春桥为此大为恼火，斥责了文化部长于会泳和刘庆棠。但他们始终没有弄明白，那场事与愿违的音乐会筹备、演出之所以会有如此结果，同受江青“重用”的李德伦的积极“暗中出击”是分不开的。

老骥伏枥　壮心不已

中国的历史翻开了新的一页，李德伦已近花甲之年。往事不可追，曾经沧海的李德伦唯求亡羊补牢，在余下的有生之年加倍补偿事业上的损失。

但文艺界的春天并未能在严冬过去后立即到来。1977年3月26日，是世界著名音乐家贝多芬逝世150周年纪念日。李德伦早早写了一份报告，要求准许中央乐团届时举行他的作品音

乐会。当时主管文化部的华山对是否应纪念这位多年来被称之为“资产阶级音乐家”的文化名人颇感为难，转而请示中宣部长张平化，之后，久久地未见下文。李德伦坚信自己的要求是合理的。他一边催促，一边在乐团已自行排练开了。眼见预计的演出时间迫在眉睫，他又拟好演出广告，送往报社排好版待发。3月23日，经中共中央政治局开会讨论，终于批准了这份报告，此时离预定演出时间仅有3天了！好在李德伦和乐团早有了充分准备，在3月26日至30日的5场演出中，场场爆满，并轰动中外。外国百余家报刊通讯社均对此演出以重要消息作了迅速报道，认为一年前还在大力批判贝多芬的中国，现公开上演他的作品，这预示着中国的文艺政策将有重大改变。

文艺春天百花园的姹紫嫣红来自于艺术家的努力创造，而绝非单凭大自然的恩赐。李德伦深懂得这一点，然而1978年3月，就在他执棒于北京工人体育场演出德沃夏克的《新世界交响曲》后，他陡然病倒了。经住院4个多月的检查，最后被确诊为肾癌！在这场生死博斗中，不屈的意志和欲为中国交响音乐事业奉献余生的信念，使他奇迹般战胜了死神，半年后，他又手执指挥棒回到了乐坛上。

老骥伏枥，壮心不已。也许曾面临过死亡，李德伦就格外懂得和珍惜生命的价值。在他与中央乐团同仁们的共同努力下，他们又恢复了中断已久的“星期音乐会”。仅在1980年这一年内，中央乐团就推出了26套节目，每套节目均为新排演的新曲目，而从1956年至1976年的20年间，中央乐团总共才排演了20套节目。在这些新曲目中，既有世界音乐名著，更有不少中国作曲家的新作品。吴祖强的琵琶协奏曲《草原小姐妹》、陈培

勋的第二交响曲《清明祭》等，都是由李德伦指挥首次见诸乐坛的，并由他在中外文化交流活动中，将它们推向了世界。

要想让交响音乐之花在中国常艳常新，需要有丰沃厚实的土壤，这土壤就是知音听众。由于东西方不同的音乐文化传统，本世纪交响乐东传以来，一直属“阳春白雪，曲高和寡”。五十年代，李德伦就做过交响音乐的普及工作，如今，他更是带着苍苍白发和略显蹒跚的步履，在大学校园，在科研所，在党政机关，边放录音，边讲解乐曲的内涵，以生动形象的比喻，帮助人们步入交响乐这奇妙神圣的殿堂。

现年 77 岁的李德伦，已把手中的指挥棒传交给了后起之秀。然而为了交响乐这一高雅音乐形式拥有更多的听众，也为了中国的交响音乐之花开放得更为繁盛，他依然不遗余力地四处奔波，为之呼吁，为之呐喊。因为经过了那动荡黑暗的十年浩劫，他尤为珍惜现在……

六、往昔难追的宋玉庆

1989 年春节，在山东电视台举办的春节晚会上，一位貌似年逾 50 岁的中年人，鬓染霜丝，举止稍嫌迟缓地走上了舞台。尽管这张被时光磨蚀了的面容，往日的英气已不复存在，但荧屏前中年以上的观众，依然从这位演员的五官，辨别出了他就是当年“样板戏”《奇袭白虎团》中主角严伟才的扮演者——宋玉庆！

昔日的宋玉庆是山东的骄傲，人们难忘他饰演的那位志愿军侦察排长英武挺拔的身姿，叱咤风云的气势，以及插入敌后途中从高坡上纵身翻下那一瞬间宛如山鹰展翅般的矫健身手……即使明知人的青春无法永驻，眼前的宋玉庆还是令人不由得要发出岁月无情的感慨。台上旋响的锣鼓弦管打断了人们的思绪，屏幕上的宋玉庆此刻又唱起了严伟才的那段脍炙人口的唱段："心潮翻腾似浪卷，新仇旧恨满胸间。遥望着安平山阴云弥漫，阿妈妮英勇就义如在眼前……"

呵，还是那样地声情并茂，一如既往地字正腔圆！无论是直播现场的观众，还是电视机前的乡亲，无不对宝刀不老的宋玉庆报以热烈的掌声。唯有电视台导播室中紧张操作的工作人员才明白底细：人们听到的只是宋玉庆过去的一段录音，见到的只是他无声张翕的口型，宋玉庆再也唱不出当年的情、声、意、韵了！

风华正茂的好演员

唱京戏，宋玉庆可谓得之家传。他的父亲是一个小戏班的琴师，虽收入微薄，家中穷困不堪，但小玉庆自幼耳濡目染的，就是锣鼓管弦板、生旦净末丑。童年的梦，与戏中人物的命运是那样的密不可分。子继父业，天经地义。在他 6 岁时，家里把他送到青岛的京剧科班"麟祥社"学戏。从此，小玉庆走上了绚丽迷人而又充满艰辛坎坷的京剧艺术生涯。

1949 年青岛解放，进驻青岛的胶东军区京剧团接管了"麟祥社"，年仅 8 岁的宋玉庆和小伙伴们，欢天喜地地穿上了黄军

装，成了革命文艺队伍中一名名副其实的“小兵”。1958年，他作为山东京剧团青年队演员中的好苗子，被选送到北京的中国戏曲学校青年演员进修班学习深造。在这所名师荟萃的戏曲学府里，工文武老生的他，有幸师从刘仲秋、雷喜福、关盛明等著名表演艺术家，唱念做打无不深受教益，特别是他的身架武功，从手势、眼神、身段、台步，到吊毛、抢背台漫、旋子等高难度的筋斗，都打下了稳健厚实的基础。两年后，才19岁的他揣着一张优秀学员的奖状结业回到山东，在山东京剧团二团成为当时团内最年轻的主要演员。

童年受部队文工团良好风气的熏染，在戏校又蒙艺精格高的名师调教，山东京剧团更是一个崇尚艺优风骨的团体。受此影响，风华正茂的宋玉庆虽技艺精湛，也从不骄矜自恃。不管角色大小，凡用得着他的，二话不说就上。一次在青岛港口为码头工人演出《风波亭》，他饰主人公岳飞。一场戏下来听说武戏组一个演员病了，缺一个跑龙套的军卒，他只说了声“我来”，随即换装扮成番兵，抢着锣鼓点返身又上了舞台。

对这位德才兼优的好青年，大伙儿都看在眼里喜在心中。六十年代初，宋玉庆连续几年被评为团里的先进工作者，并作为剧团青年演员代表出席了省直属机关学习毛泽东著作积极分子代表大会。

“严伟才”使他一举成名

1963年冬，山东省京剧团重排京剧现代戏《奇袭白虎团》，在考虑选拔一个武功好的年轻演员任主角严伟才时，剧团领导

不约而同地推荐了宋玉庆。

接受这一任务时，宋玉庆十分激动。因为这出戏是团里的重头戏，严伟才一角又是重头戏里的主要人物，他决心豁出命来也要演好这个角色，不辜负领导和同志们的期望与信任！

宋玉庆扮演严伟才，有利的条件是他有长期部队生活的实践和体验，对这位志愿军侦察排长的思想性格比较容易把握，另外就是武功底子比较出色。但他的嗓子条件不算好，唱工方面有所欠缺。因此他开始每天早晨跟随团里的老演员方荣翔、殷宝忠他们吊嗓练唱。至于武功，因《奇》剧中的许多动作是根据现代军事动作加工而成的，他也不得不跟着前任"严伟才"李师斌从头学起。戏的第四场严伟才有个匍匐前进排除地雷的动作，全凭上臂的"勾劲"和左腿的"蹬劲"，虽在戏中仅一二分钟，但难度很大。宋玉庆为此不分黑夜白天，整整揣摩练习了十几天，等动作练得熟练准确了，他的胳膊肘和膝盖都磨出了血又结成了疤，一双新的练功鞋四处都蹭开了口。这一场戏中，最惊险的还数侦察班通过"415"高地。他要从离地 3 米高的台子上翻"云漫"接"云里翻"下地。为了练好这个动作，他不小心一次脚扭腰闪，有一次甚至摔得眼前一片漆黑，眼睛淌下了血，旁人赶来扶起他让他休息，可他稍稍止了止血，又偷偷溜回来爬上高台，咬紧牙关又一个跟头翻了下来。剧团当时的练功房，还是一个简陋破旧的油毡棚子，冬寒夏暑，令人不能久呆，可他天天穿着一条灯笼裤，翻爬滚打，练得大汗淋漓。

他的血汗没白流。在 1964 年全国京剧现代戏观摩演出中，他饰演的志愿军英雄严伟才英俊、威武地屹立在舞台上时，赢得了专家和观众们的一致好评。他本人也由此声誉鹊起。

就在这次会演中，江青注意上了宋玉庆，而且对他的关怀“无微不至”。一次她在谈对《奇》剧的意见时，忽然问主管这出戏的严永洁：“小宋房间的温度是多少？”知道严永洁不了解，她责怪道：“这怎么行！应该掌握起来嘛，这样才能防止生病，演好英雄人物。”无奈，这位省委宣传部副部长只好拿着温度表，不时前去宋玉庆等几个主演的房间测量一下，冷嘱添衣、热开窗户。

“第一夫人”尚且如此关怀备至，省委领导自然更爱护有加，从生活上照顾，从政治上关心。不久，省委每月给京剧团的营养补贴分发到了每个人的手中，而宋玉庆还另有一项殊荣等待着这个 23 岁的京剧演员：他被推选为第三届全国人大的代表。

虽然宋玉庆仍不失过去的热情、随和，在团里见谁都透着亲热。特别是和同龄的伙伴如同弟兄一般，除了练功排演，一块儿嬉耍玩闹，一起聚餐打牙祭，打扑克输了也任大家变着法儿往脸上贴纸条、用衣夹夹耳朵。但是，他毕竟太年轻，从艺不长，涉世不深，他还不懂得荣誉是一剂奇特的药，适量的掌声和鲜花能激励、鞭策你在人生的旅途中大踏步地前进，可是你要过多地攫取或沉溺于其中，它就会在陶醉之中剥蚀你的意志和性格。而被包裹在一片赞美声中的宋玉庆，此际在内心已被那诱人的荣誉蒸熏得晕乎乎了，尽管在公众场合或介绍自己塑造严伟才英雄形象的报告体会中，他还是那么谦虚。

走在铺满鲜花的歧路上

“文革”骤起，风云变幻，人妖颠倒，天下大乱。踌躇满志

的宋玉庆顷刻间成了“修正主义黑苗子”、“黑省委的红人”、“三名三高的典型”，被划归到应批倒斗臭的行列。他不仅被造反派责令进“牛棚”、写检查、遭批斗，而且成了造反派批斗省委领导人的陪斗者，作为山东省委“毒害青年”、“攻击江青同志”的“罪证”频频亮相。本来犹如“天之骄子”的宋玉庆一时间懵了，也怕了。他原有一个记录演出心得的笔记本，上面留下了许多中央和省委领导人对他的鼓励和自己激动的心迹。如今怕被人发现成为新的罪证，于是悄悄地将它藏在道具仓库的布景后面，不料被打扫卫生的人发现后公布于众，当作“私藏变天帐”罪加一等。宋玉庆的境遇更是雪上加霜。

造反派为捞取政治资本，被江青首肯过的《奇》剧仍在不断上演，只是改了剧本，也换了主角。一些为《奇》剧的成功耗尽心血的原剧组成员见了痛心疾首，暗中鼓励宋玉庆给江青写信反映情况。为了改变自己的处境，宋玉庆同意了。为了不被造反派知道，也为了避免信到了北京不能送到江青手里，他们决定把信寄给中国京剧院《红灯记》剧组的高玉倩、刘长瑜等人转交。这不仅因为宋玉庆与他们相熟，也因为她们有与江青直接接触的机会。

这封信还真的让江青收到了。自1964年会演以来，江青对宋玉庆清俊的扮相、不凡的身手一直留有深刻的印象。见了此信后她说了句：“小宋他们在山东吃苦了，到北京来吧！”随即中央文革小组一纸调令，将山东京剧团的原《奇》剧剧组改名为中国京剧院三队，调到了北京魏公村。

江青的“关怀”令宋玉庆感激涕零，对这位“旗手”爱戴敬慕无比。加上在京期间，《奇》剧在招待外宾或重要的演出中，

莅临的江青不时直接对他嘘寒问暖，宋玉庆感动地称呼她为“江妈妈”。

1969年1月，山东成立了革命委员会后，经省革委会的坚决要求，“样板团”《奇》剧组结束了在京两年的“避难”，英雄凯旋，重又回到了济南。为“拯救”《奇》剧立下了汗马功劳的宋玉庆几乎理所当然地担任了省京剧团的革委会主任，当上了剧团的第一把手。职位是人的思想性格的放大器，一旦当上了手握实权的行政干部，宋玉庆以往重视和计较个人荣誉得失的深层意念，渐渐地浮现到表面上来了。

1970年初，剧组为《奇》剧拍摄电影前的修改，赴北京在京西宾馆为中央领导人演出了一场。兴许是当了头头以后忙于行政事务，疏于练功吊嗓；要不就是过多想着在舞台上如何光彩夺目。总之，已是老演员的宋玉庆忽然感到了紧张，头天晚上吃了安眠药也没睡好。第二天上台还有点恍惚，结果在演“插入敌后”一场中，一个筋头没翻好，摔断了锁骨，当场被送往301医院。

这年年底，《奇》剧组奉命赴长春电影制片厂拍电影。由于宋玉庆本来嗓子条件就不太好，加上很长一段时间疏于练嗓，声带松弛，没拍几个镜头，他的嗓子就不行了。国务院文化组火烧火燎地要尽快将电影拍出来，摄制组见宋玉庆无法演唱，准备让人替他配唱，哪知向来随和的宋玉庆这次较上了真，坚决反对。甚至说：“如果换别人唱，我就不拍电影了！”摄制组没了辙——因为江青明令规定“样板戏”的一号人物主角不能换。他们不得不请导演殷宝忠会同录音师，从他过去演唱的录音里一寸一寸地挑选、剪辑，然后一个字一个字地对口型，拼接成

唱段。屋漏偏逢下雨。宋玉庆这时又患了肝炎，这下摄制组和剧组全抓瞎了，一直等他痊愈之后，电影方重新开拍。等到1972年10月1日《奇》剧彩色影片公映，剧组耗时共达1年零10个月，开创了“样板戏”电影摄制时间最长的记录。

不久，宋玉庆又被任命为山东省文化局局长。即使他的家人全在天津，按规定，还是在局长楼里分给他一大套房间。尽管当局长，宋玉庆毕竟只是块招牌，毫无领导经验，也不善于投机钻营、损人利己，他对局长的位置不无喜欢，却很少去局里上班。所以当局长几年，他没什么紧跟“四人帮”的罪行。因为上级布置什么任务，他至多了解知晓一下，他不能、也不愿自己去具体部署执行。但坐上局长宝座终归不同以往，大概自以为从此自己就步入政坛、告别舞台了，演出停止了，功夫也不练了，独自住进局长楼，与剧团的弟兄们自然少了来往。在免不了局长必须出席的剧目审查或节目演出会上，他也会稍稍拿腔拿调不淡不咸地给一点“指示”，不过人家是否贯彻执行，他倒也不顶真追究。

在这条铺满鲜花的歧路上，贪图安逸、无所事事的迟暮之气，过早地降临到了曾是那么生龙活虎的宋玉庆身上。

往昔难追空惆怅

“四人帮”的倒台使宋玉庆的命运又一次发生了戏剧性变化。经审查没有什么罪行，专案组让他回京剧团当演员，只是他的局长乌纱帽给摘了。

人生中角色的转换因机遇不一似乎很容易，但心理相应的

转换适应则很难很难，尤其当这种转换的契机同“倒霉”连在一起的时候。当过局长的宋玉庆刚回到剧团后，犹如经历一番拔苗助长重又回归大地的稻秧，伤了根须损了筋骨，萎靡颓唐，整个儿蔫了。他沉默寡言，离群索居，家人不在济南，更显得形单影只、孤寂抑郁。在相当长的一段时间里，由于不能当主角上舞台，虽然他的唱，已没有了当年的嗓子，武打身功，也处处力不从心，宋玉庆却意绪阑珊、百无聊赖，并未认真地想过从头拾掇，把这些功夫重新捡回来。

剧团的人都理解并同情宋玉庆的心境，想方设法照顾他，帮助他振作起精神。1982 年中日邦交正常化 10 周年，山东省京剧团应邀去日本访问演出，剧团领导特意给他安排了角色，列入出访名单。宋玉庆从中体验到了领导对自己毫无歧视的关怀，这极大地抚慰了他受伤的心灵。

1983 年，一纸公文解除了宋玉庆头上的“紧箍咒”：他可以作为主要演员登台演出了！心情激动的宋玉庆，熄灭了的希望之火腾地又被点燃了。他筹划着自己这一当年山东省京剧团的头把文武老生能上演点什么拿手剧目：《桑园会》一度是他曾擅长的唱、做并重的老生戏；《杨家将》不管是杨继业归宋、八虎闯幽州，还是大破天门阵，全是文武老生可以一展身手的天地，这可以拍京剧电视片；自己演过传统戏，更以现代戏《奇袭白虎团》的严伟才一角闻名遐迩，能否拍一部汇集精萃的舞台艺术片……然而设想并不等于现实，斗转星移，物是人非。随同过去岁月的无情流逝，消磨了他的朝气和体力，更丢了功夫。不少人鉴于他昔日的声望，对他津津乐道的“出台”计划也充满过憧憬和希望。等略微一见唱念做打的真把式，大伙都心里明

白，辉煌只属于他的过去，只是谁也不愿意一言道破再伤他的心。

于是，一种自恃优越而不被理解的失落感又笼罩了他的心头。特别是山东京剧团实行改革承包以后，分成两个演出队，在经济上自负盈亏。宋玉庆自忖不管去哪个队，他都无疑是头牌。但严酷的市场经济终于使抱现实态度的人不得不作出断然的抉择：这位过去有名气、如今已实际上演不了重头角色的文武老生，与其到队里忐忑不安地怕委屈了他，又担心重用他委屈了“上帝”——观众，倒不如硬着心肠要他“另请高就”。1988 年，剧团赴香港参加“京剧荟萃耀香江”大汇演，因人数限制，没戏的人团里规定一律不得随团前往。宋玉庆没去成，自然更生发出一番今非昔比、世态炎凉的悲哀感叹。

但是宋玉庆心犹未甘，于是乎演出了本文开头的一幕。

人生最困难的，莫过于正视现实，战胜自己。花环与枷锁交叉替迭的历史错位，也许从来就没使宋玉庆有机会清醒地认识过自己。这使得他每一次面对生活轨迹的剧变时，总是难以找到自己合适的位置。当他消极地带着实质上还是十分稚气的目光和孱弱的心灵，孩童般地看待那千变万化的大千世界时，他不能不惶然与迷茫。如今，他是不是又徘徊在人生十字路口？

亡羊补牢，为时未晚。宋玉庆倘若能从一味沉湎以往的遐思中解脱出来，积极地直面现实人生，多点实际行动，那么即便在京剧舞台不再有过去令人目眩的璀灿，至少也会迟暮涤荡，有声有色。他无须悲哀，因为刚过“知天命”的人生旅程，还很长很长。

人们期待着！

七、童祥苓历经磨难耿直依旧

天幕上，雪深林密的威虎山。近景，一株株挺直的栋梁松高耸入云，缕缕阳光，穿入林中。紧弦繁管象征的漫天风雪中，远处传出声如裂帛、高遏入云的〔二黄导板〕："穿林海跨雪原，气冲霄汉……"随之，一个头戴皮帽，束腰着虎皮坎肩，外披大氅，方脸大眼，英姿勃发的青年，扬鞭"飞马"跃上舞台。马舞中，他时而蹬腿横蹉步"下山坡"，时而抬腿大蹉步"上高岭"，时而腾空拧叉"越山涧"，时而跨腿蹉步"穿密林"，身手矫健，纵横驰骋。在他抬腿勒"马"，蹬腿小踮步作一亮相后，不容稍息，紧接着又是一段豪情激越的唱腔……

这是"样板戏"《智取威虎山》中"打虎上山"一场的开头。那位聚繁重的唱念做打于一身，演来却游刃有余的演员就是童祥苓。

因成功地扮演了《智取威虎山》中的主人公杨子荣，童祥苓在"文革"中遐迩闻名。然而，谁又会想到，这位在"样板戏"里饰演智勇双全、叱咤风云角色的京剧演员，当年在政治上却一直戴着顶"控制使用"的紧箍咒，心中充满了无奈的悲愤与心酸！

广采博收的童家老八

1935年出生，家中排行老八的童祥苓，受比他大10多岁的四姐童芷苓的影响，自幼爱看演戏。他初谙人事，童芷苓已受王瑶卿悉心栽培，又兼得荀派、梅派真传，在京剧旦角表演艺术上崭露头角了。于是受其熏陶，对京剧自然而然地见多识广的童家其他兄弟姐妹，在家嬉戏玩耍时，常常模仿比划着从舞台上看到的戏文，按各自爱好的角色，因陋就简，披衫执扇地合演一番。

从8岁起，童祥苓在四姐的引荐下正式开始学戏。童芷苓是位在艺术上不拘成规，善于兼容并蓄的京剧表演艺术家，她不仅在京剧旦角艺术上博采众长，三十年代在上海还广泛与话剧、电影演员交往，并参与过《夜店》等多部电影的拍摄。所以，她对自己这个天赋条件好，又肯勤学苦练的弟弟，也期望能成为一个全面发展的老生演员。为此她替童祥苓找的老师文武不拘，其中既有著名的文武老生雷喜福、钱宝森、刘盛通，也有余（叔岩）派的著名票友陈大濩、张伯驹，之后童祥苓又有幸受教于马连良、周信芳等京剧大师。五十年代初，在北京的童祥苓一度作为进修生考入中国戏曲学校深造，因才艺出众，一年后就于该校毕业。由于得到众多名师的指点教授，童祥苓在京剧老生表演艺术上广采博收，获得了非凡的长进。

四十年代由童芷苓挑头，会同擅演小生的弟弟童寿苓等，自组了京剧“童家班”，在辗转南北的演出过程中声誉鹊起。1957年，已在上海扎营立足的“童家班”，为了充实生角演员，与姐

姐感情格外深笃的童祥苓回到了上海。

早已担任过不少主角的童祥苓，不久就以功底深厚、戏路宽广在上海令人刮目相看。他的唱腔以余派为主，又兼取各家之长，嗓音高亢脆亮，又洒脱流利、富于韵味；身段工架既有“麒派”善于通过外部动作表达内心思想情感变化的特点，又具“马派”的潇洒飘逸和李少春长靠老生戏中的帅气，且演来融会贯通，放敛自如。他擅演的老生剧目除“余派”的《定军山》、《战太平》，“马派”的《春秋笔》、《淮河营》，还有《王宝钏》、《杨家将》等。尤为人们啧啧称道的是童祥苓曾在《群英会》、《草船借箭》、《华容道》中“一赶三”，前饰鲁肃，中扮诸葛亮，后演关羽。三个性格各异又相继出台的角色，由童祥苓演来无不声情并茂、栩栩如生。

后来童家班进入了上海京剧院。纵然五、六十年代政治运动接连不断，但童祥苓的心愿始终十分单纯。他的妻子张南云也是一位优秀的京剧演员，又是在童家班里青梅竹马一块长大的伙伴。情投意合的夫妇俩想的就是认认真真唱戏，清清白白做人。说实在话，童祥苓不懂、也不大关心政治。他万万没想到，自从演开京剧现代戏之后，政治上的荣辱交加就找上门来了。

江青选中他演杨子荣

1964 年，童祥苓出国演出回到上海，正赶上大演现代戏的热潮。他最初扮演《智取威虎山》中的少剑波，而当时的杨子荣由后来在“样板戏”中饰栾平的孙正阳扮演。头一遭排演现

代戏，离开了宽袍大袖，穿上解放军军装，童祥苓还真有点不知所措。不过自学过一阵子斯坦尼表演体系的他，通过下部队体验生活，又细细揣摩切磋，不久就适应了京剧现代戏的表演。之后，他又奉命饰演了《海港的早晨》中的余宝昌（在《海港》中改名为韩小强）。

就在这年全国京剧现代戏观摩演出大会期间，江青莫名其妙地对他的姐姐童芷苓发难了。解放后，童芷苓在京剧旦角表演艺术上有了明显的突破。她在唱腔唱法上，充分发挥“荀派”爽朗俏丽的特色，又适当糅合“梅派”的典雅端庄和“程派”的细腻委婉，在表演上更注意将各家传统技法的运用为刻画剧中人物性格服务，从而塑造了许多性格迥异的妇女形象。除了对《金玉奴》、《红娘》等荀派传统剧目有所丰富外，还编演了《尤三姐》等新戏，又先后出演过现代戏《赵一曼》、《送肥记》的主角。1959年，政治上要求进步的童芷苓加入了中国共产党。于是，在1964年初上海京剧院开排现代戏《海港的早晨》时，艺术上造诣不凡，又有京剧现代戏演出经验的童芷苓，很自然地被选中任这出戏的主角金树英（即后来的方海珍）。可是，就在《海港的早晨》剧组随上海代表团进京，准备接受江青“指导”时，不知江青是否对这位三十年代初同自己一起在上海，又涉足于话剧、电影圈而谙知自己斑斑劣迹的京剧演员心怀忌惮？反正，江青不但蹊跷地对这出经她提议改编的京剧现代戏骤然失去了热情，看也不看一眼，还对张春桥恶狠狠地说了句：“与童芷苓在一个党内，我感到耻辱！”

对江青的话句句字字照办的张春桥自然不敢怠慢。返沪后不久，借《海港的早晨》修改之际，童芷苓的主角即被撤了下

来，等待这位优秀旦角艺术家的角色，是学演《沙家浜》中的沙奶奶。

不过几乎在童芷苓受到排斥的同时，江青注意到了童祥苓。1965年6月7日，江青观看了已不再由童芷苓主演的《海港的早晨》。在11日锦江小礼堂的讲话中，就这出戏的修改，骂骂咧咧的江青对童祥苓扮演的余宝昌说道："我反对演中间人物，让一个最好的演员演中间人物，不知什么鬼迷了心窍！迷信名演员，埋没了一些人才，明明有人，不好好培养，这怎么说呢？……"只是对江青的这个"指示"，张春桥等人未敢马上执行，原因就是这个"最好的演员"恰恰是童芷苓的弟弟。

不久，刚修改好的《智取威虎山》，为觅求合适的杨子荣演员犯了难。最早扮演杨子荣的演员是李仲林。作为一个武生演员，他的武功身手不在话下，但在唱腔上却很难达到新设计的音乐要求，加上年岁不饶人，演这么一出唱念做打难度较高的戏，他已有力不从心之感。之后又换了位武生演员贺梦梨试演杨子荣，可惜他的嗓音条件不理想。江青在看完他试演的杨子荣上台接见时曾问他："你能不能唱高八度？"他坦率地回答："不能。"江青只好悻悻然说了声："难为你了。"

百般无奈之中，江青想到了童祥苓。当童祥苓被唤到江青面前时，她问："你看要几天才能排给我看？"童祥苓自己估算了一下，"十天吧。"对他的回答江青有点信不过，"那就给你半个月的时间吧！"

唱腔，是当时京剧现代戏中塑造英雄人物至关重要的手段。为体现出人物顶天立地的英雄气概，音乐设计多于唱腔上偏于高亢激昂。童祥苓试演杨子荣，仗着天赋明净脆亮的嗓音，和

博采众长的扎实功底，唱来自然回旋跌宕、纵敛自如，江青一听极为满意。但童祥苓在以往的舞台生涯中，以侧重唱、念、做的老生行当为主，属武生行当的开打则不免生疏，而杨子荣角色的武功身工要求也极高。为了适应这个角色的演出要求，已逾而立之年的童祥苓，不得不起早摸黑地每日在练功房里滚扑跌打，愣是把久疏的童子功给找了回来。在排练杨子荣的做打过程中更是拼了命。为保证以后演出质量，每个动作都咬牙反复练上百十遍，浑身上下挂淌的汗水，聚流到靴子里都能倒得出来。为了补充为此丧失而又必需的盐分，他不得不将一杯杯盐开水往肚里灌。好几次他累得在厕所里呕吐，旁人见了忙去叫医生，等医生赶来，却见他在排练场上又唱开了。

童祥苓终于被指定为杨子荣的扮演者——在当时的上海滩，也确实找不出还有谁更能胜任这个角色。不过这位有个性、也有独立见解的演员并不完全满足于作曲设计的唱腔，以及导演制定的招招式式。在排演中，他也积极参与创作。他曾对杨子荣唱段中的几处高腔建议掺入传统戏《战太平》里的余派唱腔，试唱后果然意韵不凡，为人物形象增色不少。又如对杨子荣打进匪窟后一枪击灭两盏油灯的动作，导演原设计用卧鱼仰身。他觉得这个借用刀马旦的程式动作固然比较优美，但有悖于杨子荣叱咤风云的气概，所以特地为他设计了一个敏捷而又英武潇洒的腾跃返身开枪动作，一下就盖住了原想给他一个下马威的座山雕的嚣张气焰。童祥苓的这一设计，赢得了创作人员的一致肯定，并被采纳，见于演出。

凭着自己的天赋，更依靠童祥苓的拼搏和智慧，以及对人物塑造积极地参与创造，他终于使杨子荣这一光彩夺目的英雄

形象屹立在京剧舞台上。

为姐姐申辩身遭危难

“文革”开始了。上海京剧院院长周信芳率先挨批斗，接着童芷苓也被关入了“牛棚”。

对自己的姐姐成为“牛鬼蛇神”，童祥苓怎么也不能理解。他当然不知道自从江青发话之后，童芷苓早被张春桥等人视为异己分子，在“文革”风云初起之时，她理所当然地在京剧院党委划分“左、中、右”时，被排入“右”的行列，童祥苓不甘于姐姐受辱，心急火燎地赶到院文革领导小组去提意见。然而他换来的是一顿斥责。文革领导小组不仅警告他要正确对待“群众运动”，站稳革命立场，而且正告他必须与童芷苓“划清界限”，揭发她的反动言行！

姐姐是好人！姐姐是冤枉的！童祥苓心里明镜似的，但他又能到哪里去申诉？尤其令他难受的是，无论他心中替姐姐抱有怎样的冤屈不幸和愤懑不平之情，每到晚上仍不得不抖擞起精神，在舞台上扮演《智取威虎山》中的一号英雄人物！

1967 年初，京剧院党委被造反派“夺了权”，罪名是“实行资反路线，镇压革命群众”。既然如此，姐姐作为受迫害者，总可以获得“平反”了吧？童祥苓满怀希望又去造反派那儿为姐姐进行申辩，还幼稚地对造反派的武斗与对“牛鬼蛇神”遭非人道的虐待殴打提出批评。他万万没想到，这一举动不但给他姐姐的危难雪上加霜，还就此给自己挖了一口陷阱！

不久，由京剧院造反派举办了一次专门批斗童芷苓的全院

大会。童祥苓是京剧院的演员，当然不能不参加这个大会，而且作为被批斗人的亲弟弟，从他踏进会场起，更是人人瞩目。在大会进行中，批判揭发的人在发言中不时对童祥苓提出责问，或是威胁，或是诱劝，要他揭发童芷苓的“罪行”。

他终于被大会主持人责令站到了话筒前。如果说，在先前见到姐姐脖颈上挂着示众的牌子，被两个造反派揪着头发、扼腕拧臂推搡着押上前去时，这个演杨子荣的铮铮铁汉愤怒强抑又心如刀绞的话，那么此刻的他抬眼环视着面前一张张既熟悉又陌生的面孔，感到一种世间遭到毁灭的深沉悲哀，头脑中却又一片空白！心摧目裂之际，耳边敦促他揭发的口号声蓦地变得遥远了，瞳眸中的人影也绰绰约约起来，随着一片阴云袭来，只听见砰的一声，他手中的话筒掉到了地上，他失去了知觉……

以装死来对抗对童芷苓的揭发批斗，这还了得？连同他以前的鸣冤叫屈，童祥苓被造反派视为替童芷苓翻案的活跃分子，作为“阶级斗争新动向”层层上报，直达张春桥手中。一天下午，童祥苓被叫到康平路上海市革委办公室，等待他的是张春桥、姚文元和徐景贤。张春桥阴沉着脸，斥责他为童芷苓翻案是错误的。

久久以来郁积的愤怒与屈辱在胸中翻腾，童祥苓强抑着申诉道：“对童芷苓定过什么案了？没定案，我又翻什么案？公安局要定了她是反革命，我马上走路，什么也别说了。现在不还没定吗？照我知道的情况说几句话，这也叫翻案？”

词穷理屈的张春桥恼羞成怒。他一拍桌子嚷道：“童祥苓，你太张狂了！我们是在挽救你！你说说，童家班子有几个好人？”

满腔的愤怒终于爆发了！童祥苓也拍着桌子还以厉色说：

“童家班子有几个好人，最后才能说！”然后一拂袖，“晚上我还要演出，走了。”

兴许是第一次“样板戏”汇演迫在眉睫，《智取威虎山》缺了这根台柱子玩不转。对童祥苓的这次公开顶撞，张春桥一时也无可奈何，但他在去京剧院“关心”“文革”接见剧院的主要演职员时，仍拉着长腔悻悻然对童祥苓说：“哼，你这个人我说过了，跟着童芷苓这样的人走，政治上是没有前途的，你就是不听！”

1967年6月，就在《智取威虎山》刚被册封为“样板戏”，剧组从北京回到上海的当日，童祥苓即被宣布“隔离审查”，差点没捆绑着关入了“牛棚”——善于记恨隐忍的张春桥终于向他伸出了魔爪。

在那阴惨惨的“牛棚”里，姐弟俩相会了。两位为两出“样板戏”立下过汗马功劳的优秀演员，如今都以莫须有的罪名，成了令人侧目的阶下囚！抚今思昔，姐弟不禁抱头痛哭！

“隔离审查”刚开始，童祥苓还得演戏。然而他在造反派逼迫下一次次“极不深刻”的检查，将这帮爷们激怒了。反正如今不是江青隔三差五审看《智取威虎山》的当儿，童祥苓不老实，干脆换角，把他撤下来！他们一方面将《海港》中饰演马洪亮的朱文虎暂调来顶替杨子荣，另一方面急急在全国各省寻觅适合扮演杨子荣的京剧演员。将一个演员最为珍视的舞台生命扼制住了，瞧这童祥苓还不乖乖就范？

暂被驱逐出了“样板团”的“保险箱”，童祥苓在“牛棚”的日子就不好过了。不管酷暑严冬，只能睡在仅铺一层报纸的地板上，看守人员寸步不离，呵责不断。连春节期间“恩赐”回

家过年，都时不时有造反派进门来窥探一番。

在那被隔离审查的近两年里，童祥苓只能在“牛棚”里偷偷地练功。他坚信：自己是无罪的，姐姐也是无罪的，有朝一日，他终将重返舞台！

舞台上的英雄舞台下是“鬼”

1968 年底，童祥苓突然被宣布“解除隔离”，返回《智取威虎山》剧组，依然出演杨子荣。

这并不是主管大人们的“仁慈”。当时上海的《智》剧接到江青指令，要进京拍摄成电影，并在拍摄电影前将近 3 个小时的舞台演出压缩在两小时之内，戏得作一次很大的修改调整。也许是朱文虎饰演的杨子荣与童祥苓相比尚有差距；也许是朱文虎在《海港》中饰演的马洪亮离不了他，而真正适合扮演杨子荣的演员又久久觅求不到。更主要的原因，当然还是江青的怪癖：“样板戏”中她所认可的演员，不能轻易撤换。《智》剧一旦进京，江青少不了要驾临“指导”，一旦她发现杨子荣换了其他演员，主管人员很有可能因此挨剋！于是，“检查态度”并不好的童祥苓，又回到了“样板团”。

女作曲家沈利群，从 1965 年就被调入《智》剧组，为《智》剧的唱腔设计出了大力气，包括杨子荣的核心唱段《胸有朝阳》等唱腔在内，均出自她的笔下。这位毕业于上海音乐学院作曲系、却又嗜好京剧的音乐家擅唱老生，在《智》剧的唱腔设计过程中，与童祥苓相互切磋，教学相长，结下了很深的友谊。不料在宣布进京的名单时，她莫名其妙地被排除在外。

在欢送剧组赴京的一次聚会上，沈利群强颜欢笑，应大家要求，起身唱了《智》剧中杨子荣的一个唱段："今日痛饮庆功酒，壮志未酬誓不休。来日方长显身手，甘洒热血写春秋"以示祝愿。然而念及自己兔死狗烹的命运，悲上心来，一阵哽咽袭来再也唱不下去了。虽然大伙儿都明白将沈利群排斥出剧组是何等的不公平，却没人敢仗义执言。沉默中，一个人缓步走到了沈利群的跟前，那是刚重返剧组的童祥苓！只见他抿了抿了嘴唇，长吸了一口气，一字一顿地朗声说道："沈老师，我想说，您做的一切，我永远不会忘记。您，永远是我的老师！"完了，恭恭敬敬地朝沈利群鞠了一个躬。犹如干涸的田中注入了一股清泉，此景此情，令沈利群情不自禁地抓住了童祥苓的手，泪如雨下……

解除隔离，并不等于"解放"。在北京改戏、拍电影的一年零10个月的时间里，童祥苓依然戴着紧箍咒，每天排练、演出、拍电影之外，额外的另一项任务就是在工宣队的监督下写检查。也许是他的态度极不"端正"，对他的惩罚又株连到了他妻子的身上，真可谓"城门失火，殃及池鱼"。他的妻子张南云是梅兰芳的弟子，是一个造诣不凡又富有创造性的旦角演员。1968年上海京剧院重改《龙江颂》，她出任剧中主角江水英A角，并且是五人创作小组中唯一的演员。在《龙江颂》边改边演的两年多时间里，张南云从江水英的唱腔到动作设计，都提供了不少好的建议。不料当《龙》剧组改到第四稿时，连上海当时主管此剧的徐景贤都不知道，她就莫名其妙地被告知退出剧组，由原是B角的李炳淑接替她的位置！之后干脆不让她上舞台，调往"五·七"京剧训练班教戏。而她唯一所能获悉的是一个令

人哭笑不得的理由：形象不像农民，太漂亮。童祥苓与张南云当然知道，其根本原因，还在于他们是夫妻，都是童家班的人！

台上“英雄”台下是“鬼”，长期不堪负荷的精神压力和折磨，没有B角而格外繁重的排练，演出带来的超常体力支出，使童祥苓身心交瘁，他已很难保证每场演出的质量了。一次在广州国际交易会演出期间差点酿成了大事故。

那是在广交会的最后一场《智》剧的演出。就在后台化妆之际，疲劳过度的童祥苓试嗓突然失常！剧组领导心急如火，向广交会负责人提出延期演出，得到的回答是：外商翌日就要离穗出境，演出无法延期。无奈，决策者当即决定把同晚在另一剧场演出《海港》的朱文虎调来扮演杨子荣，他的马洪亮由B角顶替。谁曾想朱文虎赶来换面妆，边向琴师现学近期改写的杨子荣新腔时，《海港》又来电话告急：马洪亮的B角演员因缺乏演出机会，临时怯场难以上台，要朱文虎火速赶回。就在两头都乱套之际老天帮忙，经注射特效针药，童祥苓的嗓音渐渐由暗哑变得亮堂起来。于是朱文虎忙卸杨子荣的戏妆返回原地，童祥苓竭尽全力拼下了这关键的一场戏。

有了这场风险，剧组上报江青，决定设杨子荣的B角。经国务院文化组讨论决定，由杰出的马（连良）派传人张学津赴《智》剧组担任杨子荣的B角。然而，不知是出于有意累死拖垮童祥苓的险恶用心，还是对起用骂过江青的张学津有忌惮，反正，张学津到了《智》剧组后极少上台，基本上还是童祥苓连轴转，在台上玩命。

长夜漫漫何时才有个尽头？童祥苓百般无奈中不得不认命。他终于黯然长叹着对紧盯着自己写检查的工宣队头头表示：“你

们说吧，你们说什么，我写什么！”是的，他是个演员，又是个有妻儿的演员，在这公理被肆意践踏，道德准则惨遭沦丧的岁月里，他为捍卫正义和人的尊严苦战得太久，也太累了。

于是，1972年《红旗》杂志一篇以《智取威虎山》剧组署名的总结文章中，有了一段旁人颇感蹊跷的文字，说是有一主要演员，“经挽救”终于回到了革命队伍云云。即使这样，童祥苓依然是领导心中挂了号的“控制使用”对象。

为振兴京剧矢志不移

“四人帮”倒台了，童祥苓为此欢欣万分。但他高兴得太早了点。在清除“四人帮”思想和组织流毒的好长一段时间里，这位在“文革”中蒙受了无尽屈辱和痛苦的“内控使用”对象，这时又叫人哭笑不得地成了被审查对象！道理很简单：他在“样板戏”中任《智》剧的“一号英雄人物”，是江青“御笔亲点”的，莫不是其中大有文章？童祥苓即使不是“四人帮”余党，至少也是江青的亲信，他对此必须交代清楚。尽管此时的审查已无须进“牛棚”，但作为被审查对象，舞台上一度还是消失了他的踪影。

依然是愤慨和屈辱壅塞在心间，童祥苓冤呀！有时他甚至感到今天的命运仿佛是昨日的重演。不是吗？就在他被审查期间，京剧院排演了几出新编历史剧：《甲午海战》、《汉宫春秋》（又名《大风歌》）、《胭脂判》，他被选为这几出戏中的主角。演员神往的毕竟还是舞台。于是他重蹈覆辙，一边接受审查，一边参加演出。观众们在为他以精湛的技艺和饱满的激情，在京

剧舞台上又塑造一个接一个熠熠生辉的艺术形象而鼓掌叫好时，谁也不知道他是戴着何等沉重的精神枷锁，心中承受着不被理解的巨大痛苦。

心灵创伤的烙印很难消除，随着时光流逝虽可以淡化，却不可能完全遗忘。对他审查了几年总算是结束了，但情感积淀太深了，难以抹去。本来耿直刚正的童祥苓，如今会带着某些人认为是愤世嫉俗的目光来看待这大千世界，还难免使他同周围产生着巨大变化的环境显得不太融洽，尤其是对他矢志奉献的中国京剧艺术的现状，不免忧患焦灼，经常会使他同外界发生冲突。

在赴外省市的一次演出之后，当地文化方面的领导人举行宴会对他们表示感谢。一位领导人举杯向童祥苓赞扬道："童老师，您的歌唱得真不错！"本来那也许就是一句泛泛的应酬之语，童祥苓却较上了真："一个管文化的领导，竟然不懂得自己唱的是京剧！京剧岂能和流行歌曲相提并论?！顷刻间他的脸变得严肃了，放下酒杯站起身，冷冷说了句："对不起，我童祥苓只会唱戏不会唱歌。"说完拂袖离席而去，弄得在场的人面面相觑，好不尴尬。也许他们永远不会明白童祥苓此时的深层忧虑：倘若连省市的文化主管人，对京剧艺术的认识尚且如此肤浅，京剧这门古老艺术的振兴还有希望吗？

1993年5月初，童祥苓应邀去苏州演出，与他同台演出的还有毛阿敏等著名的流行歌星。到了苏州，他见到主办单位在他们演出的宣传海报上，将童祥苓的名字摆在了毛阿敏等的后面，为此他愤怒地提出了强烈抗议。在接受记者采访中，他激动地作了解释。就他个人而言，他同毛阿敏没有任何恩怨，他

无须、也不会为自己的名字摆在哪里进行计较。问题的实质在于，他认为海报上目前演员名字的摆法，体现的实际是主办单位对中国京剧艺术的看法。他们重视的无疑是流行歌曲及其商业价值，而不是艺术。被认为中国“国剧”的京剧艺术是我们民族传统文化中极其珍贵的遗产，它的地位和艺术价值，不可能也不应该在流行歌曲之下。若社会不具备这样的共识，京剧艺术不但不可能振兴，而且在不久的将来很有可能衰亡，弘扬民族文化也就成了一句空话。我们将是喊着这句空话的千古罪人！因此，他争的决非个人的名利，而是京剧艺术的艺术地位和它应有的名分。

童祥苓的这一举措和记者对他的采访，不久就在当地和华东的许多报纸上予以刊载。一石激起千层浪，人们对此作出了各种不同的评价。虽然在《新民晚报》上也发表了《童祥苓大胆往前走》这样倾向支持他的文章，但对他的举措表示不满或反对的意见也纷至沓来，这些意见的核心无非就是认为“名利计较”在童祥苓的脑中作怪，他最终为的还是自己。

理解万岁，这一口号的提出似乎十分容易，但真正达到人际间的理解有多难啊！童祥苓已年届 60，回顾往昔，他在京剧艺术事业上无愧平生，仅一个叫人难忘的舞台形象杨子荣就够一座巍峨的丰碑了。的确，他无须再为自己争什么了，不过从另一层意义上来说，他在为自己争也没错。现代的中国京剧艺术事业是众多京剧艺术家创造的，其中理所当然地也包括了童祥苓。他干的是这一行，不热爱它是不行的，为京剧艺术争名分，也可以说是为自己争名分。共产党在中国无可争辩的领导地位，不就因为它有艰苦卓绝的光荣革命传统吗？

所以，童祥苓固然有不被人完全理解的苦恼，但他是坦诚的，倘若有机会，他依然会为京剧艺术的振兴大声疾呼。

谁叫他是一个历经磨难矢志不改的京剧表演艺术家呢？

八、刘长瑜皈依佛门成居士

这似乎是两幅截然不同的画面：

一个身着红底白花小袄，梳着一根大辫子，长相俊俏的少女，高擎一盏光芒四射的红灯，悲愤满腔地疾唱道："咬住仇，咬住恨，嚼碎仇恨强咽下，仇恨入心要发芽！不低头，不后退，不许泪水腮边挂，流入心田开火花。万丈怒火燃烧起，要把昏天黑地来烧塌……"这位《红灯记》中"革命后代"小铁梅的飒爽英姿，曾作为年画挂在中国寻常百姓家的墙壁上……

在中国北方一座寺院里，伴着单调清越的钟磬木鱼节奏和僧人们庄严肃穆的诵经声，一位中年妇女双手合十跪倒在蒲团上。她神情虔诚庄重，面对供桌上方慈眉善目的佛像，发愿皈依佛法僧三宝，并誓守不杀生、不偷盗、不邪淫、不妄语、不饮酒在家五戒和八斋戒。由此仪式之后，她正式成为佛门优婆夷（信女）……

两组画面的主角都是刘长瑜——中国京剧界著名的旦角演员。从"小铁梅"到佛门居士，她是如何走过这人生与心灵的蜕变历程？

楚楚动人的小娇娘

生于1942年的刘长瑜，9岁时考入了中国戏曲学校，学习花旦。在著名京剧表演艺术家华慧麟、赵桐珊（芙蓉草）、雪艳琴、于莲泉（莜翠花）等老师悉心授艺调教下，打下了全面、扎实的基本功。但她毕竟是个少不更事的孩子，生性活泼又淘气贪玩的她，不仅像小男孩一样爱满院子咯咯笑着撒欢，而且瞅见空子就来个“忙中偷闲”。有几次老师布置她们自己练身段，一转眼她就没了踪影。上下四周一寻觅，才发现她上树掏鸟窝去了！只是小长瑜聪慧过人，演戏极有灵性，嬉戏玩耍并不影响她技艺的长进。几次汗津津被老师从树上传唤下来，面对有意“刁难”考察她功课的老师，她合乎规矩的表演令暗中赞赏不已的老师无可奈何！

兴许是继承了江南水乡的遗传，随着时光流逝，小长瑜日益出落得苗条秀气，楚楚动人，艺术才华也逐渐显露头角。还在她低年级时一个秋天的下午，爱树“尖子”的戏校副校长史若虚，将她们几个同学叫到跟前，要她们每人念一遍《打渔杀家》里萧桂英的一句台词：“女儿舍不得爹爹。”只见小长瑜蓦地双眸中充满了哀怨依恋，朱唇轻启之中，那声清脆的念白凄清柔婉，叩人心扉。史校长不禁为此欣然颔首，之后在办公室的记事牌上添上了一个“瑜”字，这意味着刘长瑜已是史校长着意重点培养的“尖子”。而在戏校实习演出的《玉堂春》、《碧波潭》等戏中，刘长瑜也确实不负厚望，将主演的角色无不刻画得有声有色。

但刘长瑜在旦角表演艺术上的真正开始，实得益于“四大名旦”之一的荀慧生先生。1958年，经史若虚的安排举荐，不满16岁的刘长瑜有幸拜荀先生为师，首先学演了荀派名剧《红楼二尤》。功底扎实、聪明机智的她，将荀先生唱念身段学得一丝一毫不走样，活脱脱一个小荀慧生，彩排那天赢得了众人一片喝彩。不料当刘长瑜美滋滋谢完幕返身回到后台，荀先生板着脸劈头就是一句：“以后再这样，我就不教你了！”不知出了什么差错，刘长瑜惊恐交加，一时不知如何是好，泪水直在眼眶里打转。荀先生见状，长吁了一口气才缓缓地说：“长瑜啊，学流派，不能光图唱腔动作学得像，而是要学精髓，学懂得刻画人物；你演的是尤三姐，不是演我荀某人！熟戏还得三分生哩！”京剧大师语重心长的这番话，令刘长瑜豁然开朗。顾不上抹去脸上的泪水，她细细咀嚼着，恍若被荀先生牵着手，进入了一座她从未想到过的新的艺术殿堂。

一年后，刘长瑜以优异的毕业成绩，被留在母校实验京剧团工作。1962年，中国京剧院为补充演员队伍，从戏校的实验剧团选调了40个人，刘长瑜作为主要演员，被分在青年演员集中的四团工作。

接连在《宇宙锋》里扮演赵艳容，《玉堂春》里饰苏三，《红娘》中演红娘，挂的全是头牌，刘长瑜不久就成了首都京剧舞台上颇为活跃、令人刮目相看的小娇娘。

一出《红灯记》饮誉天下

1964年，中国京剧院一盘棋，投入了现代京剧《红灯记》的

排练。开始李铁梅一角由“梅派”传人、著名旦角演员杜近芳扮演。她唱做皆佳，只是1932年出生的她年龄偏大，扮相无论如何不像17岁的少女。于是经院领导研究决定，从四团将刘长瑜调来饰演此角。

年仅22岁的刘长瑜心情十分激动，决心演好这个全院瞩目的现代戏角色。但开始并不顺利，学花旦出身的刘长瑜总是不自觉地将传统戏中丫头小姐娇声嗲气的表演程式用到了铁梅身上。几位师长看了评论道：“你演得像个小姑娘，可就是不像铁梅”。刘长瑜琢磨着铁梅这个革命者，就努力丢掉花旦那套手法，一上场就挺胸瞪眼地貌似在体现她的革命性。不料编导们又提意见，说铁梅还是女孩子，她的成长是有过程的，表演这一过程得有层次。这些意见给了刘长瑜极大的启迪。在去上海观摩沪剧《红灯记》时，她对比自己的表演，深切感受到自己与铁梅在思想感情上的差距。为了体验“穷人的孩子早当家”，刘长瑜特地到郊区农村住在一位老大娘家里，每天提水做饭、捡柴喂鸡，品尝生活的艰辛，从而使她在前几场戏的表演中变得朴素充实、真切自然，真像个“小当家”了。

第五场“痛说家史”是铁梅思想感情升华转折的重场戏，导演要求创造一些新的程式动作来进行表现刻画，为此刘长瑜苦苦进行了揣摩。她对李玉和被捕前后铁梅的情感反应在动作上作了细腻而有层次的艺术处理。但对接下来李奶奶叙完家史，如何设计体现铁梅思想感情巨大飞跃的身段动作，刘长瑜陷入了困惑。这时李少春及时伸出了援助之手，为她设计了一系列的动作，特别是铁梅在沉思的吟唱中接过了红灯，随汹涌澎湃的思绪，情不自禁手托红灯，在〔急急风〕锣鼓点中由徐而疾走

碎步圆场的大幅度身段表演，即刻画了她内心把满腔悲愤化为力量的思想历程，又为她接唱的“我爹爹像松柏意志坚强，顶天立地是英勇的共产党”那段急疾的〔快板〕，表现出她也要把自己的一切献给党的决心，作了有力的铺垫。而在碎步圆场中刘长瑜创造出挺胸前倾、步子坚定的程式，和传统戏中花旦走圆场时飘忽轻盈相比，无不渗透了浓郁的时代气息。

《红灯记》成功了！李铁梅形象的塑造也引起了广泛的注目。在全国京剧现代戏观摩演出大会上，刘长瑜受到了专家和观众们的一致肯定和好评。随着第二年《红灯记》南下巡回演出，她受到的赞誉更遍及大江南北，人们心目中的“小铁梅”，就是刘长瑜。

心地单纯的刘长瑜为之兴奋和欣喜。她在学演李铁梅的过程中，确实感受到了当年荀先生谆谆教导中的深刻内涵；而在接近、认识、挖掘、刻画李铁梅这个角色时，她也由衷地被这个革命后代的英雄业绩所感动。1965 年 3 月，刘长瑜在上海《文汇报》上发表的一篇题为《演铁梅，学铁梅》的文章中，发自内心地说：“我不仅要学习演好英雄人物，更重要的是要学习他们的先进思想，要以他们作为我永远学习的榜样。”

革命英雄人物的先进思想是什么？这对一个在新中国红旗下成长起来的青年人来说并不难回答，那就是“听毛主席话，跟共产党走”。然而，当毛主席和党的“化身”——江青前来插手“指导”《红灯记》的修改时，刘长瑜的这一信念不能不产生某种困惑。特别是在那位主席夫人的反复无常，一味要突出“革命豪情”的“指示”，与阿甲、李少春等她所敬重的师长们的话屡屡矛盾的时候。

一次在北京二七剧场演完戏后，江青召集剧组开会，对刘长瑜唱的“提起敌寇心肺炸”表示不满：“唱得没有劲，你要真炸出来。”不明白江青的“炸”什么意思，刘长瑜敬畏地答道：“可……我就是炸不起来。”江青不高兴地沉下了脸，“那也要炸！对敌人要恨嘛！”说着她目光投向几个创作人员，“你们再给她设计个高腔吧。”天哪，原来的腔够高的了！首长莫不是不懂？刘长瑜没敢往下想，担心地沉下脑袋偷瞟几位编导、作曲的反应。对江青这毫无道理的意见，阿甲、李少春、刘吉典等都没搭话，会上出现了一片长时间令人难堪的静默。江青的脸色挂不住了，越来越难看。刘长瑜窥察着，心都快蹦出嗓子眼了，幸好扮鸠山的袁世海开腔打开了圆场：“嗯，这好办。我们回去商量商量就改。”场上的气氛这才缓和了下来。揣着后怕的刘长瑜头脑中也闪现了疑问：江青无疑最能代表党和毛主席，怎么能这样蛮横轻率地对待艺术家们的劳动？但她浑身一哆嗦，当即消除了自己可怕的念头，并暗暗警告自己：今后就管演戏，江青叫咋演就咋演，党指向那里就冲向那里嘛！

于是，怀着这份自惕和对党中央毛泽东的无比信任、爱戴，她也投入“文革”，也积极参加过钱浩梁组织的“红灯记战斗兵团”，还穿着军装戴上袖章四处宣传毛泽东思想，热诚地演出“样板戏”……

“样板戏”《红灯记》固然令刘长瑜饮誉神州大地，她的俯首贴耳也“保护”她免遭了许多正直的艺术家受到的迫害，但是她善良的本性不能不被眼见的灾难所震撼。怀着对那黑白颠倒、人性沦丧的时代看不明白，唯求洁身自好的意愿，在“文革”的浩劫中，刘长瑜不久就成了无任何派别倾向，言谈举止

谨小慎微的“运动”局外人。原先天真纯洁的她迅速地“成熟”了！

外表的世故并不意味着刘长瑜没有内心的苦恼：她越来越感到，在京剧舞台上，“小铁梅”如今像一个水晶玻璃罩牢牢地将她紧锢住了。“样板”的表演程式早就固定好了，一招一式一言一行不准有稍许改动，她所要做的，只是一遍遍地重复。作为一个演员，刘长瑜渴望扮演的角色能有新的艺术创造，但这看来只能是个梦！也许正是怀着这种旁人难以窥知、甚至还令人羡慕不已的深深的无奈，在他人以为幸运的刘长瑜会全身心投入“文艺革命”之时，她却结婚了。此时正是钢琴伴唱《红灯记》出台风行之际，许多惦记着“小铁梅”婚嫁的善良百姓，正心盼和议论着她会同那个弹钢琴的殷诚宗来个“中西结合”，刘长瑜的爱情却早已有了归宿。

她的婚姻是美满的，志同道合的丈夫白继云不但理解她在工作上的喜乐和隐忧，更以上海人特有的细腻给予了她温暖和体贴，包括他烹调江南风味菜肴色香味均佳的好手艺，也给祖籍无锡的刘长瑜许多的慰藉。当然，正如月有圆缺，幸福中也不免有所遗憾。1970年江青决定搞第二拨“样板戏”，还指定在中国京剧院排演的《平原作战》中由刘长瑜饰演小英，可这时她已怀孕在身。江青闻讯后对此却视之为“革命意志衰退”，满带讥讽地哼哼道：“这刘长瑜真会选时候……”这个角色也换由他人饰演了。

于是，在“文革”中“激流勇退”的刘长瑜，从1964年到1976年的几年间，在她人生最美好的年华，贡献给中国京剧舞台的，只有一个“小铁梅”。

做人要做怎样的人

塞翁失马，安知非福。人生有时确实是个难解的谜。“文革”十年，同在一个“样板团”里任主演的刘长瑜与春风得意、青云直上的钱浩梁相比境遇可大不一样。可是政治风云一变，等待钱浩梁的是隔离审查，刘长瑜则像一只出笼的鸟儿，得以自由自在地翱翔在冰融雪消的京剧艺术舞台上。世道的沧桑变迁，难道真应了佛教归结的“无常”二字？或因果轮回，业报不爽？

不管怎么样，在刘长瑜身上“小铁梅”这一幸与不幸交加的桎梏总算打破了。一段时间里，她接连排演了传统戏《卖水》、《红楼二尤》、《辛安驿》，新编历史剧《红灯照》、《春草闯堂》、《燕燕》、《桃花村》等戏。

在新的艺术创造过程中，这位已过了“而立”之年的著名京剧演员，真切地感到了文化素养的重要。荀慧生先生生前最反对“千人一面”，如今刘长瑜越来越有深切的体会。而要在京剧舞台上使自己塑造的人物形象多彩多姿，思想性格各异，除了准确把握剧情中的人物思想、性格，挖掘人物的内心世界，在表演上则完全可以、也可能从姐妹艺术中吸取营养，来丰富自己的表演艺术。好在文艺专制的年代已经过去了，在中外优秀文艺作品姹紫嫣红、异彩纷呈的百花园里，刘长瑜像一只辛勤不辍的蜜蜂，尽情从其他剧种和其他行当以及文学、电影、音乐等艺术领地中吮取自己需要的养汁，并融会到自己的表演中去。

“小铁梅”长大了。一出《春草闯堂》，她以杰出的演技和

饱满的激情，以及对春草这个机智勇敢、心地善良的丫环心理活动及言谈举止深刻、准确、真实、细腻的把握，把春草这个形象刻画得可爱可敬。特别是“闯堂”一折中，为援救仗义阻拦恶少调戏相国小姐误伤人命的薛玫庭，春草只身擅闯公堂。从面对知府胡进厉声质问“你是何人？”直到被追问薛玫庭身份，春草急中生智伪称他是相府的女婿，刘长瑜的表演无论是举手投足、一笑一颦，乃至眉目眼神，还是唱念中语调的抑扬顿挫，高低徐疾，无一不处理得恰到好处。

鉴于刘长瑜在京剧旦角表演艺术上，成功地塑造了一系列新的热情活泼的古今少女形象，并能吸收其他艺术的长处，丰富了花旦表演艺术，使之适应观众的现代审美要求，1983年在全国首届戏剧“梅花奖”的评选中，她获得了殊荣。

刘长瑜真正成熟了。长期以来，从戏曲舞台到人生舞台，她一直在思考着“做人要做怎样的人？”自初谙人事起，她为人的基本准则是爱祖国、爱父母、爱周围的人。大概也正是这颗纯朴善良的爱心，在“文革”那段就她而言还十分幸运的年代中，使她没有陷入足可平步青云的政治旋涡，也免遭了以后不测的厄运。倘若说，“文革”中的“成熟”还只是刘长瑜懂得并做到谨言慎行，在世故中保护自己，那么如今她无须担心自己执著的爱心会被当作“资产阶级情调”遭到批判了，而且可以带着这份爱，去走自己的人生之路。

她爱老师，以及在她成长过程中曾给过帮助扶植的一切人。她一直遗憾在当年《演铁梅，学铁梅》中，对当年给予她关怀与帮助的师长们提得太少了，特地满怀深情地撰文追忆了那一段历史。在谈到已故的李少春时，刘长瑜写道：“那时候，我还

是一个20来岁的小青年，艺术上很幼稚。但李少春老师一点也不嫌弃我，满腔热情地跟我合作。他帮我设计的第五场结束动作，效果相当好，每当演到这里，听到台下观众热烈的掌声，我就想起了李老师……”1987年底，她参加了纪念阿甲从事戏剧工作50周年的作品演出。1988年12月，她又参加了为母校中国戏曲学院募集教育基金的义演……在这些酬劳不多甚至没有的演出中，她要呈献的只是自己一颗拳拳赤诚的敬爱之心。

她也爱同行，全无狭隘的“同行相倾”那种旧念陋习。李维康是比刘长瑜晚7年进戏校的校友，同为旦角行当中的“尖子”学生，之后李维康分配到中国京剧院，一度在《红灯记》中任李铁梅的B角。有人曾预言：“刘长瑜遇到了‘挑战者’，李维康将是她的‘劲敌’。”但刘长瑜对这位小师妹却毫无妒贤嫉能之心，相反作为舞台上的知音为她表演艺术上的每一点进步和成就由衷感到高兴。1981年，刘长瑜在当年第9期《人民戏剧》上，发表了《勇于革新的京剧声腔艺术的能手——李维康》，对自己同窗好友的艺术成就作了充分肯定和热情的赞扬。文中念及在戏校时：“我一直想看看这位小同学。有一天，正巧在饭厅门口，一个扎着两条短辫，浓长的两道眉毛下嵌着一双恬静而又含蓄的大眼眼的小姑娘有礼貌地向我走来，‘你是李维康吧?’我高兴地招呼。‘你怎么知道?’她颇为惊讶。‘几天前我看了你演的《二进宫》。’她赶紧用手把脸捂上，满脸含羞地说：“紧张死了，台下那么多人，什么也顾不得了，要能像你们那样演该多好!’‘你条件好，你将来会超过我的，会的。’当时我这样说，并非客气，的确是内心的真情流露……”在说到李维康饰演的李铁梅B角时，刘长瑜写道：“她很尊重我，但她又

不是一味模仿我，比如她在唱到‘打败鬼子兵’一句的‘兵’字时，她蓄以强大的气流，用了一个很有力量的拖腔，产生了一种浓烈的艺术效果……这些追求艺术个性的实践，无疑为她往后逐渐形成独特的风格创造了条件……”文章最后写道：“我为有这样一个‘劲敌’而高兴。因为这不但有利于京剧事业，而且也有利于我个人艺术上的长进，显然，只有当我看到了差距的时候，进步才会接踵而至。为此，我由衷地祝愿京剧艺苑‘劲敌’无穷，千家百派争奇斗艳！”

刘长瑜对自己“劲敌”的褒扬一时在戏剧界传为美谈。人们从中看到的自然不光是她对同行的手足之情，更想到的是她博大开阔的心胸中，跳动着对京剧艺术事业深沉而炽烈的感情，以及对这门古老传统表演艺术不断发展的企盼憧憬。

为了振兴和繁荣祖国的京剧艺术，刘长瑜确是不计一切。1990年为纪念徽班进京200周年，中国京剧院为纪念活动承负了繁重的排演任务，她所在的团赶排新编历史剧《玉树后庭花》。中国京剧院本来排戏条件就比较差，这下排戏场地更不够用了。在刘长瑜主持下的这个剧组，心里想的是振兴京剧的大目标，本着互相尊重谦让的精神，将排戏场地好的时间让给了别人，自己却挑人家不排的晚上和星期天排戏。排戏过程中，大家精、气、神都拧成了一股绳，无论刮风下雨，没人缺席，而且饿了大伙儿就凑在一起吃方便面。一位新来的同事为刘长瑜设计唱腔，尽管有些地方不够合理，但她不摆名演员的架子，先按规矩的唱腔认真排练，从实际效果中再与设计者探讨着修改提高，这使那位同事十分感动。也正由于大家齐心协力，《玉树后庭花》在公演时获得了很大的成功。

也许是近50年的人生和舞台生涯的体验，使刘长瑜感受到佛门所言的“诸行无常，诸法无我，法般寂静，有漏（烦恼）皆苦”。

1990年8月15日，刘长瑜于北京广济寺拜明哲长老为师，正式皈依佛门，成了一名虔诚的佛教居士。

“小铁梅”叩响佛门的消息不胫自走，似乎引起了许多人的关注。一时间仁者见仁，智者见智，种种揣度猜测络绎不绝。刘长瑜大概开始并未料到自己摒却烦恼的举措反而会带来更多的烦恼，为此她于1991年2月写了一篇《做人要做怎样的人》的短文，发表在《上海电视》杂志上，以明视听。文中敞开心扉地说道：“像我这样年纪的人，往往会遇到种种意想不到且又接踵而来的麻烦，有时候也会斤斤计较一些小事。我深感自己修行不够，经常忏悔自己的迟迷和愚蠢。现在我家西墙的壁橱上供着一尊佛像，佛要求我为人积德行善，宽大为怀，我要努力去做。这样会使我在精神上感到轻松愉快，宽容和清静。做演员的感情往往比较脆弱，遇到不少烦恼事，却难以解脱。所以，我觉得要有一种心理调适，这与我们的社会要求并不矛盾。”“平时读读佛经，心情就会平和一些，舒服一点……总而言之一句话，我要做个好人，多行善事，为振兴祖国的京剧事业尽心尽力。”

艺术的最高境界是创造美，宗教的最高境界是普及善，它们的共同归旨在于爱，只是在佛教中被转化为慈悲。刘长瑜将揣着这份真诚的爱，继续她的舞台和人生的旅程。

尾声　透过历史帷幕重看“样板戏”

正如空间的距离产生美，时间的距离有益于人们对历史的观照和审视。“务伪不久，盖虚不长”，随着时光推移，当年历史的神秘面纱正在逐渐消褪，真实的面目日益清晰。时间又是一贴清凉剂，它平抑了人们思想的偏激，也愈合了心灵创伤。于是，在拂去十余载的历史尘埃，探察了“样板戏”的台前幕后之余，带着冷静从容的睿智和理念，人们或许真正开始获得了对“样板戏”“揆古察今、深谋远虑”的权利。

人们不难发现，无论“样板戏”在“文革”中的风靡喧逐，还是八十年代对它“死灰复燃”的种种谴责，其投注的焦点却始终没变，那就是政治。

然而，在肯定“样板戏”于“文革”期间对这场人间罕见的大浩劫在政治上确实起过推波助澜作用之同时，我们还必须清醒地认识到：“样板戏”毕竟不等同于政治，它更是艺术品。

对于一些艺术品的历史评价可以也必须从其艺术价值、社会功能等各个层面去进行剖析，特别是“样板戏”中不少作品本身还是集剧本、音乐、表演、舞美于一身的综合艺术，对它们的分析还得在综合之中一一加以剥离之后进行，否则无法说

明问题。

“样板戏”的社会作用，实际上也包含着两个范畴的内容：一是它的题材宣传内容和创作方法是什么，及其产生的社会影响；二是在特定的时代背景中所产生的本来并不属于本身的社会作用。就前者而言，“样板戏”以反映现实生活、塑造无产阶级革命英雄人物为主旨，对观众进行革命传统和革命理想主义教育，对社会的影响在主要方面无疑是积极的。其“三突出”的创作方法，究其本身也当属于典型化范畴，符合一般文艺创作的规律。要论其不良的影响，在于将它绝对化了，使之成了唯一的教条。加上某些诸如《海港》、《龙江颂》等“样板戏”中，对社会主义时期“阶级斗争无处不在”作了肆意渲染，违背了历史的真实。特别是经特定诠释的“三突出”，对英雄人物进行“高、大、全”，甚至不惜“假、大、空”式的塑造，使他们成为完美无缺的且不食人间烟火的神仙，严重地违背了生活的真实。其结果是脱离了生活现实之源，凭空杜撰，不仅难以令人信服，而且大大抵消了它们在社会上本应产生的积极作用。尤其作为“样板”和规范，在一段历史时期内对中国的文艺创作思想起到了极大的禁锢和束缚作用。这些消极的社会影响，“样板戏”是无法辞其咎的。

人们曾对江青利用“样板戏”窃取中国最高政治领导层的位置，又用“样板戏”为“四人帮”篡党夺权的政治阴谋服务，义愤填膺地进行过声讨。但实事求是地平心而论，这属于阴谋政治家玩弄的权术手段，其负面社会效应并非那些“样板戏”本身所造成的，更与创编排演“样板戏”的文艺工作者无涉。

在从“样板戏”的政治社会影响作粗浅剖析之后，就其总体的艺术价值而言，不能不承认“样板戏”较之以前的京剧音乐、舞蹈艺术，均有创新和成功之处。

仅以京剧而言，“样板戏”在关于京剧传统程式、风格与现代生活和时代精神的结合上，赋予了新的内容，使这门古老的戏曲艺术，从表现的题材到形式，都大大地得到了丰富和拓展。其中尤其值得大书特书的是唱腔和音乐。本世纪以来，不少京剧大师在京剧唱腔上争奇斗艳，根据自己擅演的剧目中人物思想性格对传统唱腔的旋法唱法作了发展，并形成了异彩纷呈的流派。但这些变化发展毕竟是有限的，从根本上来说，尚未摆脱“一曲多用”的窠臼。而“样板戏”的唱腔，则根据特定人物在特定剧情中的内心活动需要，除在传统唱腔的旋法唱法上有了更新更多的发展外，又在此基础上创造了新的板腔，使之表现力更为丰富。而且通过板腔间多种形式连接构成的套式组合，使人物情感波澜和心理活动的揭示显得层次更为丰富、跌宕，对比幅度更大，以“专曲专用”的革新从根本上改变了“一曲多用”大同小异的旧格局。

京剧中中西混合乐队的运用早在三、四十年代就有过尝试，但这些尝试由于中西音乐的律制（音准要求）节奏要求不一，音响音色的平衡等问题无法解决而均告失败。“样板戏”做了一系列的艰苦探索和实验，在乐队训练中强调音准向西洋乐器靠拢，节奏服从京剧板式律动；同时根据传统京剧京胡、京二胡、月琴及板鼓锣钹的音响，科学地确定了 43211（即第一小提琴 4 把，第二小提琴 3 把，中提琴 2 把，大提琴和低音提琴各 1 把）为基础的西洋乐器的编制，为减弱京剧锣鼓的噪响并要使

鼓师们能看到指挥的准则，拟定了用有机玻璃罩加以拦隔，并在锣的锻制中采用了铜银交熔的新工艺。所有这些卓有成效的探索，使中西混合乐队为京剧伴奏成为可能，而且使乐队不管是为剧中的气氛意境的铺垫渲染，还是人物唱腔的帮腔衬托，都起到了不可忽视的作用。

此外，根据现代生活实际出发，在表演、舞台调度、舞台布景和灯光道具方面，也都大量吸收了话剧和电影等姊妹艺术的手法，这些也都使京剧艺术焕发出了新的青春活力。

当然，“样板戏”中所有的艺术创新和改革不仅是从事“样板戏”文艺工作者的功劳，而且是集本世纪以来戏曲改革成功经验之大成，只是他们站在了前人的肩膀上，所以比前人显得更高。

人们似乎不难理解为什么一些“样板戏”会重放异彩且红火依旧了，真正的艺术精品是不会随时光流逝和时代变迁而消亡的。

对于伴随着“样板戏”而对“文革”的惨痛回忆，人们可以理解，并由衷祈愿类似的浩劫和苦难不要在人间重演，然而由否定“文革”进而全盘否定“样板戏”的非理性思维方式，是不是又陷入了“政治决定一切”的怪圈？一代京剧宗师谭鑫培为慈禧太后唱过戏，后人却从未因此否定他“无腔不学谭”的历史影响。“反右”扩大化时问世的歌曲《社会主义好》，人们至今还在歌唱……

艺术贵在较之往昔贡献了什么有价值的新东西，而不在于它是否同时代的风云联姻。倒脏水时，不应把盆里的孩子一起倒掉。中华民族已吃尽了轻易否定一切、遗忘一切的苦头，应

该用科学分析的态度重新审视民族走过的路，清晰地知道该抛弃掉什么，该保存什么，这样在中国文化未来发展的道路上我们会走得更快！

跋

作为一名专门从事中国近现代音乐史教学的研究人员，如何使自己的研究成果能为非本专业的读者所接受，是我考虑已久的一个问题。1988年在着手现代音乐家于会泳这一研究课题时，我尝试把他以纪实文学的方式介绍给大家，结果就有了1994年由光明日报出版社出版的《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》。

在为撰写此书而搜集材料的过程中，我通过访问和查阅史料，逐渐积累了不少弥足珍贵的“样板戏”史料。正如不少有识之士一再呼吁，“文革”作为我们民族惨痛的历史教训不应被后人遗忘一样，对“文革”的产物——“样板戏”，我深感我们的文艺史也理应认真地记上一笔。于是我萌生了在掌握既有的资料基础上，进一步通过寻访和搜求加以丰富和补充，写一本较为系统、完整地反映“样板戏”台前幕后的书。我的意愿得到了编辑曹莱和知识出版社的热情支持和鼓励。在此书初稿完成之后，又幸蒙刘辉同志、中央党史研究室郑谦同志的披阅指正，为我的修改提出许多十分宝贵的意见。对此，包括在搜集材料中众多给予了我帮助的人，谨表由衷的感谢！

目前同大家见面的这本《样板戏的风风雨雨》，严格地说是一本专题史料集，只是为了免于枯燥，运用了纪实文学的方法，仅在“尾声”部分对“样板戏”的历史得失，稍稍作一些粗浅的论述。

尽管在此书的撰写过程中，我力图求实存真，穷源竟委，然而其中疏漏错误之处仍知难免，因此恳切地希冀知情的读者不吝赐教，提出批评意见，以便我补充更正。

1994 年 12 月于中央音乐学院

注释：

①薄一波《若干重大决策与事件的回顾》(下)　中共中央党校出版社　1993 年 6 月第一版　第 1227 页

②同①　第 1225 页、第 1226 页

③同①　第 1226 页

④同①　第 1222 页

⑤同①　第 1230 页

⑥同①　第 1239 页

[General Information]
书名=样板戏的风风雨雨:江青·样板戏及内幕
作者=戴嘉枋著
页数=346
SS号=10164405
出版日期=